ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ
ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΤΜΟΥ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Δ. ΚΟΜΙΝΗΣ
Καθηγητὴς Βυζαντινῆς Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Ε Κ Δ Ο Τ Ι Κ Η Α Θ Η Ν Ω Ν

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
Γεώργιος Α. Χριστόπουλος, Ἰωάννης Κ. Μπαστιάς

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
Εἰρήνη Μεϊτάνη

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ἄγγελα Σίμου

ΕΙΔΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ
Μάκης Σκιαδαρέσης

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ
Ἄννα Μιχοπούλου
Τίνα Σταθάκη

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ
Αἰμιλιανὸς Κ. Μπαστιάς

ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
Φ. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ο.Ε.

ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΕΓΧΡΩΜΩΝ
«ADAM · ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΙΚΗ»
ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ Ε.Π.Ε.

ΜΟΝΤΑΖ
ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΛΟΣΚΟΦΗΣ

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΑΡΥΔΑΚΗΣ Α.Ε.

ΕΞΩΦΥΛΛΟ - ΚΑΣΕΤΙΝΑ
ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ:
ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ: Ε. ΔΑΝΙΗΛ ΚΑΙ ΣΙΑ Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΗΣ ΖΕΡΒΙΝΗΣ Ο.Ε.

PREUSSISCHER STAATS-BIBLIOTHEK ZU BERLIN KULTURBESITZ

3 B 1156

Copyright © 1988
by Ekdotike Athenon S.A.
1, Vissarionos St., 10 672 Athens
Printed and bound in Greece

-902194-

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

ΕΛΕΝΗ ΓΛΥΚΑΤΖΗ - AHRWEILER
Πρύτανις τῆς Ἀκαδημίας καὶ Καγκελλάριος τῶν Πανεπιστημίων τοῦ Παρισιοῦ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Δ. ΚΟΜΙΝΗΣ
Καθηγητὴς Βυζαντινῆς Φιλολογίας στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ
Καθηγητὴς Ἱστορίας τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς στὸ Ε.Μ. Πολυτεχνεῖο

ΗΛΙΑΣ Ε. ΚΟΛΛΙΑΣ
Ἔφορος Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Δωδεκανήσου

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ
Ἀκαδημαϊκὸς

ΜΑΡΙΑ Σ. ΘΕΟΧΑΡΗ
Βυζαντινολόγος - Ἀρχαιολόγος

ΓΙΩΤΑ ΟΙΚΟΝΟΜΑΚΗ - ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
Ἱστορικὸς Τέχνης

ΝΤΟΥΛΑ ΜΟΥΡΙΚΗ
Καθηγήτρια Ἱστορίας τῆς Τέχνης στὸ Ε.Μ. Πολυτεχνεῖο

NANCY P. ŠEVČENKO
Βυζαντινολόγος, Dumbarton Oaks

ΕΡΑ Λ. ΒΡΑΝΟΥΣΗ
Καθηγήτρια Βυζαντινῆς Ἱστορίας στὸ Ἰόνιο Πανεπιστήμιο

ΜΑΡΙΑ ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ - ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ
Καθηγήτρια Βαλκανικῆς Ἱστορίας στὸ Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων

ΧΡΥΣΑ Α. ΜΑΛΤΕΖΟΥ
Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Κρήτης – Διευθύντρια Κέντρου Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν Ε.Ι.Ε

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
Διευθυντὴς Ἐρευνῶν Κέντρου Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν Ε.Ι.Ε.

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Ν. ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ
Διευθυντὴς Ἐρευνῶν Κέντρου Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν Ε.Ι.Ε.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 9

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ..... (*Ἐ. Γλύκατζη - Ahrweiler*) 10

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ..... (*Ἀ. Κομίνης*) 14

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ..... (*Χ. Μπούρας*) 25

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ..... (*Ἠ. Κόλλιας*) 57

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ..... (*Μ. Χατζηδάκης*) 105

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΑ ΑΜΦΙΑ ..... (*Μ. Θεοχάρη*) 185

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΡΓΥΡΟΧΟΪΑ ..... (*Γ. Οἰκονομάκη - Παπαδοπούλου*) 221

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ..... (*Ντ. Μουρίκη - N. Ševčenko*) 277

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ 327

ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ..... (*Ἀ. Κομίνης*) 328

ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΓΓΡΑΦΩΝ ..... (*Ἐ. Βρανούση*) 331

ΕΓΓΡΑΦΑ ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΩΝ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ ... (*Μ. Νυσταζοπούλου - Πελεκίδου*) 334

ΤΑ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΑ, ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑΚΑ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ ..... (*Ν.Ο.*) 336

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΟ ΑΡΧΕΙΑΚΟ ΥΛΙΚΟ ..... (*Χρ. Μαλτέζου*) 338

ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ ..... (*Β. Παναγιωτόπουλος*) 339

ΕΝΤΥΠΑ ..... (*Ἐμμ. Φραγκίσκος*) 341

ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ 362

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ 363

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 364

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ 377

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ 380

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Στὰ 1088 χρονολογοῦνται τὰ αὐτοκρατορικὰ βυζαντινὰ ἔγγραφα (χρυσόβουλλοι λόγοι, βασιλικὸν πιττάκιον καὶ πρόσταξις) καὶ οἱ διοικητικὲς ἀποφάσεις (πρακτικὰ παραδόσεως καὶ καταμετρήσεως) ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν ἀνέγερση στὴν Πάτμο τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Στὰ 1088 χρονολογεῖται ἡ παπικὴ βούλα ποὺ ὁρίζει τὴν τελικὴ ἀνέγερση τῆς μονῆς τοῦ Cluny, περιώνυμου κέντρου τοῦ καθολικισμοῦ, ἀπὸ ὅπου θὰ κηρυχθεῖ λίγα χρόνια ἀργότερα καὶ ἡ πρώτη Σταυροφορία. Πέρα ἀπὸ τὴν ἁπλὴ σύμπτωση, ἡ ταυτόσημη χρονολογία ἐπιτρέπει κοινὴ ἀναφορὰ στὴν ἀνάπτυξη τῶν δύο ἀντίζηλων πιὰ χριστιανικῶν κόσμων. Τὸ Cluny ἐκπροσωπεῖ τὴ ζωτικότητα καὶ ἐπιθετικότητα τῶν Λατίνων, ἡ Πάτμος ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀντίσταση καὶ τὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ἐπιβίωση τῆς βυζαντινῆς Ὀρθοδοξίας. Ὁ 12ος αἰώνας ἀρχίζει μὲ τὴ σύγκρουση τῶν δύο αὐτῶν κόσμων, παρὰ τὸν κίνδυνο ποὺ ἀπειλεῖ τότε τὴ χριστιανοσύνη —παρὰ τὴν πρόοδο δηλαδή, τὴν ἴδια ἐποχή, τῶν ἀλλόδοξων Τούρκων. Ἡ Πάτμος, *νησίον ἄοικον κουρσευόμενον παρά τε τῶν Ἀγαρηνῶν τῶν κουρσαρίων καὶ τῶν Τούρκων*, ὅπως γράφει ὁ Χριστόδουλος στὰ 1091, θὰ μετατραπεῖ, χάρη στὸ μόχθο τῶν μοναχῶν, σὲ καταφύγιο τῶν ἐλπίδων τοῦ ὀρθόδοξου κόσμου γιὰ ἕνα καλύτερο αὔριο, μέσα στὸ σάλο τῆς ἀδελφοκτόνας διαμάχης. Στὰ 1988 σύσσωμος ὁ χριστιανικὸς κόσμος γιορτάζει τὴν 900ὴ ἐπέτειο τῆς ἵδρυσης τῆς Μονῆς τοῦ Ἰωάννου Θεολόγου στὴν Πάτμο· ἂς θεωρηθεῖ ἡ χρονολογία αὐτὴ ἀπαρχὴ καὶ ὁρόσημο χριστιανικῆς ἀδελφοσύνης καὶ παγκόσμιας ἀλληλεγγύης.

Μολονότι ἀπὸ τὸν πρῶτο κιόλας αἰώνα ἡ Πάτμος κατέχει ἐπίζηλη θέση στὴν ἱστορία τοῦ χριστιανισμοῦ, χάρη στὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο ποὺ ἔγραψε ἐκεῖ (γύρω στὰ 95 μ.Χ.) τὴν *Ἀποκάλυψη*, ἔπρεπε νὰ περιμένει χίλια σχεδὸν χρόνια γιὰ νὰ γνωρίσει, χάρη στὸν ὅσιο Χριστόδουλο καὶ τὸ μοναστήρι του, τὶς συνθῆκες πνευματικῆς ἀκμῆς καὶ οἰκονομικῆς εὐρωστίας ποὺ θὰ τῆς ἐπιτρέψουν νὰ διαδραματίσει πρωτεύοντα ρόλο στὰ πεπρωμένα τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ τῆς Ὀρθοδοξίας. Στὴν προνομιούχα γεωγραφικὴ θέση του ὀφείλει ἀναντίρρητα τὸ ταπεινὸ αὐτὸ νησὶ τὶς συνεχεῖς ἐπαφές, ἀναγκαία προϋπόθεση τῆς οἰκονομικῆς ἀνάπτυξης, μὲ τὰ μικρασιατικὰ παράλια (ἰδιαίτερα μὲ τὶς πόλεις Μίλητο, Ἔφεσο καὶ Σμύρνη), μὲ τὴ μεγαλόνησο Κρήτη καὶ βέβαια μὲ τὸν νησιωτικὸ χῶρο τοῦ Αἰγαίου. Ἡ παραχώρηση φορολογικῆς ἀπαλλαγῆς στὰ πλοῖα τῆς Μονῆς (εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ σχετικὸς χρυσόβουλλος λόγος εἶναι σύγχρονος τοῦ ἱδρυτικοῦ αὐτοκρατορικοῦ χρυσοβούλλου) δείχνει τὸ μέλημα τῶν αὐτοκρατόρων τοῦ Βυζαντίου γιὰ τὴν οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη τῆς πατμιακῆς Μονῆς ποὺ μὲ τὸν καιρὸ ἀναδεικνύεται σὲ ἐφοπλιστὴ ὁλκῆς —οἱ πιὸ βάσιμες πληροφορίες μας γιὰ τὸ ἐμπορικὸ βυζαντινὸ ναυτικὸ στηρίζονται στὰ ἔγγραφα τῆς Μονῆς— καὶ βέβαια σὲ οἰκονομικὸ παράγοντα περιωπῆς χάρη στὴν παραγωγὴ ποὺ ἐξασφαλίζει ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ περιουσία της καὶ χάρη στὸ διαμετακομιστικὸ ἐμπόριο ποὺ ἐξασκεῖ μεταξὺ Μικρασίας-Κρήτης καὶ Αἰγαίου ὁ μοναστηριακὸς στολίσκος.

Στὶς περιοχὲς αὐτὲς ἐκτείνεται ἡ ἀκτινοβολία ἀλλὰ καὶ ἡ κτηματικὴ περιουσία τῆς νεοϊδρυτης μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, δηλαδὴ τῆς Πάτμου, ἐφόσον,

ὅπως εἶναι γνωστό, τὸ νησὶ ταυτίσθηκε μὲ τὸ μοναστήρι τοῦ Χριστοδούλου ἀπὸ τὰ πρῶτα κιόλας χρόνια τῆς ἵδρυσής του, ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν παραχώρηση τοῦ νησιοῦ στὸν Χριστόδουλο. Τὰ ὁδοιπορικὰ καὶ οἱ χάρτες ἀναφέρουν συχνὰ τὴν Πάτμο (Πάτινο, Παλμόζα) μὲ τὸ ὄνομα τοῦ μοναστηριοῦ· ὁ ἡγούμενος τῆς Μονῆς, τόσο κατὰ τὰ βυζαντινὰ χρόνια ὅσο καὶ κατὰ τὴν Τουρκοκρατία, θεωρεῖται ὁ αὐθέντης καὶ κύριος τοῦ νησιοῦ, ἡ ἀναμφισβήτητη δηλαδὴ ἀρχὴ τοῦ τόπου. Ἀπὸ *νησίδιον ἄοικον, ἔρημον καὶ ἄνυδρον* τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ αὐτοκράτορας Ἀλέξιος Α΄ ὁ Κομνηνὸς τὴ δωρίζει μὲ προτροπὴ τῆς μητέρας του Ἄννας Δαλασσηνῆς στὸν Χριστόδουλο γιὰ τὴν ἀνέγερση τῆς Μονῆς, ἡ Πάτμος, χάρη ἀκριβῶς στὸ ἔργο τῆς μοναστικῆς κοινότητας (γιὰ τὸ ὁποῖο μαρτυρεῖ εὔγλωττα ἡ Πατμιάδα Σχολὴ ποὺ λειτουργεῖ στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας), ἀναδεικνύεται σὲ ἐπίζηλο πνευματικὸ κέντρο ἄρρηκτα συνδεδεμένο μὲ τὶς τύχες τοῦ Αἰγαίου καὶ τῆς χριστιανικῆς Μικρασίας ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα ὡς τὶς μέρες μας.

Ἡ ἱστορία τοῦ νησιοῦ ἀντανακλᾶ πιστὰ τὶς διακυμάνσεις ποὺ χαρακτηρίζουν τοὺς ταραγμένους χρόνους τῆς βυζαντινῆς ἀντίστασης ἀπέναντι στοὺς Τούρκους: ἡ πρόοδός τους θὰ διευκολυνθεῖ ἀπὸ τὶς ἐπεκτατικὲς προσπάθειες τῶν Λατίνων καὶ τῶν συμμάχων τους ἐναντίον τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας. Γεγονότα ὅπως ἡ ἀνάπτυξη τῶν ἰταλικῶν ναυτικῶν δυνάμεων καὶ ὁ ρόλος —συχνὰ εἰς βάρος τοῦ Βυζαντίου— τῶν Ἀμαλφητῶν καὶ τῶν Βενετῶν στὰ ἐμπορικὰ καὶ οἰκονομικὰ πράγματα τοῦ 11ου αἰώνα, ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος, καὶ τὸ τελειωτικὸ σχίσμα τῶν Ἐκκλησιῶν στὰ 1054 μὲ τὸ ἀμοιβαῖο ἀνάθεμα ποὺ ἐπακολούθησε μεταξὺ καθολικῶν καὶ ὀρθοδόξων, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ἦ ὅπως, τέλος, ἡ βυζαντινονορμανδικὴ διαμάχη ποὺ ἔφερε στὰ 1081 τὸν νορμανδὸ εἰσβολέα στὸ Ἰόνιο καὶ στὰ ἑλλαδικὰ ἐδάφη, δηλώνουν τὴ διάβρωση καὶ τὴν ἐξάρθρωση τῶν σχέσεων μεταξὺ Βυζαντίου καὶ χριστιανικῆς Δύσης ποὺ μὲ τὶς Σταυροφορίες λίγα χρόνια ἀργότερα θὰ καταλήξει στὴ Λατινοκρατία τοῦ 13ου αἰώνα μετὰ τὴν πτώση τῆς Κωνσταντινούπολης στὰ 1204.

Οἱ ἀντιξοότητες ἀρχίζουν πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 11ου αἰώνα. Ἡ Πάτμος, σταθμὸς τοῦ ναυτικοῦ δικτύου ποὺ καλύπτει τὸ νοτιοανατολικὸ Αἰγαῖο, ἀναδεικνύεται ἀπὸ τὸν 12ο κιόλας αἰώνα σὲ θέατρο ἀντικρουόμενων συμφερόντων καὶ γίνεται ἔτσι κῦριο μέλημα τῆς αὐτοκρατορικῆς πολιτικῆς ποὺ ἀποβλέπει στὴν ἐδραίωση τῆς βυζαντινῆς παρουσίας σ' αὐτὸν τὸν πολλαπλὰ διεκδικούμενο θαλάσσιο χῶρο, σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ κρίσιμες περιόδους τῆς ἱστορίας τοῦ Βυζαντίου —ὅταν δηλαδὴ ἡ μόλις πρὸ ὀλίγου παγκόσμια αὐτοκρατορία τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀντιμετωπίζει ταυτόχρονα πολυάριθμους ἐχθροὺς ποὺ ἀπειλοῦν τὰ σύνορά της στὸ Βορρά (οἱ Πετσενέγκοι), στὴ Δύση (οἱ Νορμανδοὶ) καὶ στὴν Ἀνατολή (οἱ Σελτζοῦκοι Τοῦρκοι). Οἱ ἐπιτυχίες τῶν ἐξωτερικῶν ἐχθρῶν θὰ ὁδηγήσουν τὸν Ἰωάννη τῆς Ἀντιοχείας νὰ γράψει, μὲ κάποια ὑπερβολὴ βέβαια, ὅτι ἔφτασε τότε (στὰ χρόνια τοῦ Ἀλεξίου Α΄) ἡ στιγμὴ ποὺ τὰ σύνορα τοῦ ἄλλοτε ἀχανοῦς κράτους περιγράφονταν μόνο ἀπὸ τὰ τείχη τῆς βυζαντινῆς πρωτεύουσας.... Ὁπωσδήποτε, κατὰ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 11ου αἰώνα, τὸ Βυζάντιο ἀρχίζει μακροχρόνιο διμέτωπο πόλεμο —στὴν Ἀνατολὴ ἐναντίον τῶν Τούρκων, στὴ Δύση ἐναντίον τῶν Νορμανδῶν καὶ τῶν Σταυροφόρων ἀργότερα: ὁ πόλεμος αὐτὸς θὰ ὑποσκάψει τὰ θεμέλια τῆς αὐτοκρατορίας, θὰ προετοιμάσει τὰ δραματικὰ γεγονότα τοῦ 1204 (τὴν κατάληψη δηλαδὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους καὶ τὴν κατάλυση τῆς αὐτοκρατορίας ὡς τὴν ἀνάκτηση τῆς πρωτεύουσας στὰ 1261) καὶ θὰ προλογίσει τὸ τραγικὸ τέλος τοῦ 1453. Ὅμως ἡ παρακμὴ ἀρχίζει πρὶν ἀπὸ τὴν τελικὴ ταπείνωση, ὅταν δηλαδὴ τὸ βυζαντινὸ κράτος θὰ ὑποστεῖ ἥττες ποὺ θὰ ὁδηγήσουν στὰ ἐδάφη του τὰ ἐχθρικὰ στρατεύματα. Ἔτσι, ἐνῶ ἡ μάχη τοῦ Μαντζικὲρτ στὰ 1071 θὰ σημάνει τὴν πρόοδο τῶν Τούρκων στὴ Μικρασία, τὸν ἴδιο χρόνο ἡ κατάληψη τοῦ Μπάρι ἀπὸ τοὺς Νορμανδοὺς θὰ δηλώσει τὸ τέλος τῆς βυζαντινῆς κυριαρχίας στὴν Ἰταλία, γεγονότα ποὺ ὄχι μόνο θὰ ἀμαυρώσουν τὴν αὐτοκρατορικὴ αἴγλη, ἀλλὰ καὶ θὰ ἐπιτρέψουν τὴν ἀνάπτυξη ἐχθρικῶν δυνάμεων σὲ ἐδάφη τῆς πρώην ἀήττητης αὐτοκρατορίας.

Ἡ δημιουργία τοῦ νορμανδικοῦ κράτους στὰ ἐρείπια τῆς βυζαντινῆς Ἰταλίας καὶ

τοῦ ἀραβικοῦ ἐμιράτου τοῦ Παλέρμου, ἡ ἐγκατάσταση τοῦ Σουλτανάτου τοῦ Ἰκονίου καὶ τῶν ἄλλων σελτζουκικῶν ἐμιράτων στὰ ἐδάφη τῆς βυζαντινῆς Μικρασίας θὰ ἔχουν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἀπώλεια τῆς ἐδαφικῆς συνοχῆς τοῦ Βυζαντίου στὴν Ἀνατολή, τὴν ἐμφάνιση ἐχθρικῶν δυνάμεων στὶς βυζαντινὲς θάλασσες (οἱ Νορμανδοὶ θὰ ἀπειλήσουν τὸ Ἰόνιο καὶ οἱ Τοῦρκοι τοῦ Τζαχᾶ τὸ Αἰγαῖο), καὶ θὰ προκαλέσουν τὴ συρρίκνωση τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας σὲ σημεῖο ποὺ νὰ θεωρηθεῖ δυνατὴ ἡ τελικὴ πτώση της. Ὁ τοῦρκος ἐμίρης τῆς Σμύρνης Τζαχὰς μὲ τὴ βοήθεια τῶν Πετσενέγκων διεκδικοῦσε ἤδη στὰ 1091 τὸν βυζαντινὸ θρόνο, ὅπως λίγα χρόνια νωρίτερα (1081) ὁ νορμανδὸς ἡγέτης Ροβέρτος Γκισκάρδος ἀπέβλεπε στὸν αὐτοκρατορικὸ τίτλο τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Αὐτὴν τὴν κατάπτωση κλήθηκε ν' ἀναχαιτίσει στὰ 1081 ὁ ἱδρυτὴς τῆς κομνήνειας δυναστείας, ὁ αὐτοκράτορας Ἀλέξιος Α΄, ποὺ μέσα στὸ σάλο τῆς κρίσιμης ἱστορικῆς στιγμῆς ἀναδείχθηκε στὰ 1088 ὁ δωρητὴς αὐτοκράτορας, ὁ συνιδρυτὴς θὰ λέγαμε μαζὶ μὲ τὸν ὅσιο Χριστόδουλο, τῆς πραγματικὰ αὐτοκρατορικῆς αὐτῆς αὐτόνομης καὶ αὐτοδέσποτης μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου.

Τὴ μέριμνα τοῦ Βυζαντίου γιὰ τὸ Αἰγαῖο συμβολίζει τώρα τὸ αὐτοκρατορικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν Πάτμο. Ἡ εὐσεβὴς μητέρα τοῦ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ προτρέποντας τὸν αὐτοκρατορικὸ γόνο της στὴ δωρεὰ τοῦ νησιοῦ γιὰ τὴν ἀνέγερση τοῦ μοναστηριοῦ, ὑπηρετοῦσε, ἀσυνείδητα καὶ ἀθέλητα ἀσφαλῶς, πρῶτα ἀπ' ὅλα τὰ συμφέροντα τῆς αὐτοκρατορίας: ἡ Πάτμος, μὲ τὴν κίνηση καὶ τὴ ζωὴ ποὺ τῆς ἔδωσε ἡ ὀνομαστὴ μοναστηριακὴ κοινότητα, ἀπὸ *ἄοικος* καὶ *ἔρημος* μετατρέπεται σὲ ζωτικὴ βάση τοῦ βυζαντινοῦ στόλου, ἐξοπλισμένη γιὰ ναυπηγικὲς ἀνάγκες καὶ πολύτιμη γιὰ κάθε ἀνεφοδιασμό. Γρήγορα τὸ νησὶ θὰ γίνει ὀνομαστὸ γιὰ τὸν πλοῦτο του, πράγμα ποὺ θὰ τὸ κάνει προνομιακὸ στόχο τῶν πειρατῶν καὶ τῶν κουρσάρων ποὺ διατρέχουν τὶς βυζαντινὲς θάλασσες. Οἱ θαλάσσιοι ληστὲς τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ὑπηρετοῦν βέβαια τὰ προσωπικά τους συμφέροντα, ἀλλὰ καὶ βρίσκονται στὴν ὑπηρεσία ξένων ναυτικῶν δυνάμεων, ὅπως τῆς Βενετίας ἢ τῆς Γένοβας, ποὺ θαλασσοκρατοῦν προοδευτικὰ καὶ στὴν ἀνατολικὴ λεκάνη τῆς Μεσογείου, χάρη κυρίως στὶς Σταυροφορίες. Ἔτσι τὸ νησὶ καὶ οἱ κάτοικοί του, *μίσθιοι* κατὰ κανόνα τῆς Μονῆς, θὰ ὑποστοῦν ἀλλεπάλληλες πειρατικὲς κακώσεις. Γιὰ ἕνα διάστημα (στὰ τέλη τοῦ 12ου αἰώνα) ἡ Πάτμος μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα γειτονικὰ νησιὰ θὰ πέσει στὰ χέρια τῶν Σικελῶν, τῶν Νορμανδῶν δηλαδὴ ποὺ *ληΐζονται* τὸ Αἰγαῖο μετὰ τὴ νίκη τους κατὰ τῆς Θεσσαλονίκης στὰ 1185 (νίκη ποὺ τοὺς ὁδήγησε πρὸς τὴν Κωνσταντινούπολη), καὶ οἱ ὁποῖοι θὰ ἐπιχειρήσουν, ὅπως τὸ θέλει ἡ παράδοση, ν' ἀποκομίσουν στὸν τόπο τους τὸ θαυματουργὸ λείψανο τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου. Ἔλπιζαν ν' ἀκολουθήσουν ἔτσι τὸ παράδειγμα καὶ νὰ ἐπαναλάβουν τὸ κατόρθωμα τῶν ἰταλῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Μπάρι ποὺ ἕναν αἰώνα πρὶν μετέφεραν ἀπὸ τὰ Μύρα τῆς Λυκίας στὴν πατρίδα τους τὸ σκήνωμα τοῦ ἁγίου Νικολάου. Τὸ νορμανδικὸ ὅμως ἐγχείρημα, ὅπως καὶ ἡ λίγο ἀργότερα παρόμοια προσπάθεια ἐκ μέρους Φράγκων ποὺ ἀποβιβάστηκαν στὸ νησὶ στὰ 1192 μὲ τὸν βασιλιὰ Φίλιππο Αὔγουστο, θὰ ἀποτύχουν, χάρη στὴ θαυματουργὴ ἐπέμβαση τοῦ Ὁσίου, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει καὶ ὅτι θὰ κοπάσουν οἱ πειρατικὲς ἐπιχειρήσεις ἐναντίον τῆς Πάτμου. Ἡ κατάληψη τῆς Πόλης ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους καὶ τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Βενετοὺς θὰ θέσει τὸ νησὶ ὑπὸ τὴ συνεχὴ ἀπειλὴ *τῶν ἀθέων Ἰταλῶν καὶ ἀνοσίων πειρατῶν*, ὅπως μνημονεύει ἕνα ἔγγραφο τοῦ 1261/2 ποὺ ἀναφέρεται σὲ πειρατικὴ ἐπιδρομὴ τοῦ 1258, ἐπιδρομὴ ποὺ εὐστοχεῖ παρὰ τὸν ναυτικὸ ἔλεγχο ποὺ ἀσκεῖ στὴν περιοχὴ ὁ στόλος τῆς αὐτοκρατορίας τῆς Νίκαιας.

Νέα ἐπιδρομὴ Ἰταλῶν θὰ ἐπισημανθεῖ ἀπὸ ἁγιολογικὸ κείμενο στὰ 1280, ἡ κατάσταση θὰ ἐπιδεινωθεῖ κατὰ τοὺς χρόνους τῆς βυζαντινοβενετικῆς σύρραξης (1281–1285), τόσο ποὺ ἡ Πάτμος νὰ θεωρεῖται πιὰ λεία κουρσαρική. Οἱ Τοῦρκοι τῆς Μικρασίας θ' ἀνιση τέλος τῶν Ἰωαννιτῶν Ἱπποτῶν στὸ χῶρο τοῦ νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου (ἡ Ρόδος γίνεται κτῆμα τους γύρω στὰ 1310) θὰ ὁδηγήσει τοὺς μοναχοὺς σὲ διαπραγματεύσεις μὲ ἀρχὲς τοπικὲς ποὺ θ' ἀναγνωρίσουν, de facto θὰ λέγαμε, τὴν ἐξουσία τους στὸ νησί.

Αὐτὴ τὴν ἀναγνώριση θὰ πετύχει τὸ νησί, καὶ πιὸ συγκεκριμένα τὸ μοναστήρι καὶ ὁ ἡγούμενός του, ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ποὺ θὰ ἐπιβάλουν τὴν ἐξουσία τους στὴν περιοχὴ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ 15ου αἰώνα —ἐννοῶ τοὺς Ὀθωμανοὺς μὲ τοὺς ὁποίους φαίνεται πὼς οἱ μοναχοὶ ἤρθαν σὲ συνεννόηση πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 14ου αἰώνα.

Ταξιδιῶτες καὶ περιηγητὲς ποὺ θὰ ἐπισκεφθοῦν ἀλλεπάλληλα τὸ νησὶ κατὰ τὰ δύσκολα χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας θὰ τονίσουν ὁμόφωνα τὴν ἑλληνικότητα τῶν κατοίκων του (οἱ Τοῦρκοι φαίνεται ὅτι δὲν ἐγκαταστάθηκαν στὴν Πάτμο) καὶ θὰ ὑπογραμμίσουν τὴν αὐτοδιοίκηση ποὺ ἀσκεῖ ἡ μοναστηριακὴ κοινότητα μὲ ἀρχηγὸ καὶ ἀδιαμφισβήτητο ἀντιπρόσωπό της τὸν ἡγούμενο, τὴ μόνη ἀναγνωρισμένη ἀρχὴ ἀπὸ τὴν τουρκικὴ ἐξουσία. Τὸ προνόμιο αὐτὸ ὀφείλεται ἀσφαλῶς στὴν ἁμαχητὶ παράδοση τοῦ νησιοῦ στοὺς Ὀθωμανούς, ἀμέσως μετὰ τὴν πτώση τῆς Πόλης στὰ 1453, ὅταν τὸ νοτιοανατολικὸ Αἰγαῖο κλυδωνιζόταν ἀπὸ τὶς ναυτικὲς ἐπιχειρήσεις τῶν Τούρκων ἐναντίον τῶν Ἰωαννιτῶν Ἱπποτῶν, ἐπιχειρήσεις ποὺ προκάλεσαν ἀναστατώσεις στὸ βίο τῆς Πάτμου καὶ ποὺ κλείνουν μὲ τὴν pax ottomanica τοῦ 16ου αἰώνα.

Θὰ ἦταν πολὺ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ὀθωμανικὴ κυριαρχία στὸ Αἰγαῖο σημαίνει τὴν εἰρήνευση τῆς περιοχῆς. Τὰ νησιά, καὶ ἰδιαίτερα ἡ Πάτμος, δὲν ἔπαψαν ποτὲ νὰ προσελκύουν πειρατικὰ πλοῖα κάθε εἴδους καὶ κάθε προέλευσης. Τόσο ποὺ μὲ τὸν καιρὸ ἕνα εἶδος modus vivendi δημιουργεῖται μεταξὺ νησιωτῶν καὶ πειρατῶν. Πολλοὶ πιστεύουν ὅτι ὁ συγχρωτισμὸς αὐτὸς ἀποτέλεσε γιὰ τοὺς κατοίκους τῶν νησιῶν ἀναπάντεχη πηγὴ πλουτισμοῦ. Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὰ νησιώτικα λιμάνια τοῦ Αἰγαίου ἔγιναν πολυσύχναστα κέντρα ἐμπορικά, ἀγορὲς προϊόντων ποὺ προμήθευε ἡ πειρατεία. Ἀσφαλῶς ἡ Πάτμος, ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ γειτονικὴ της Μύκονος, ἄλλο κέντρο πειρατικῶν ἀνταλλαγῶν, ἐπωφελήθηκε ἀπὸ τὴν ἐμπορικὴ κίνηση τοῦ λιμανιοῦ της. Ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ ὡς τὰ χρόνια μας μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι κατὰ κύριο λόγο τὸ νησὶ ὀφείλει τὴν οἰκονομική του ἰκμάδα στὸ μόχθο τῶν μοναχῶν καὶ στὴν ἐπίδοσή τους στὴ ναυτιλία καὶ τὸ ἐμπόριο· αὐτὰ τοῦ ἐπέτρεψαν ν' ἀναπτύξει βιοτεχνία (ἡ καλτσοπλεκτικὴ ἦταν ὀνομαστὴ στὴ Μεσόγειο), ἀλλὰ καὶ πνευματικὴ ζωή, καὶ χάρη σ' αὐτὰ μπόρεσε νὰ ἐκτείνει τὴν ἀκτινοβολία του, κυρίως κατὰ τὰ δύσκολα χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας.

Ἡ θέση τῆς Πάτμου στὰ γράμματα μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε ἀδίστακτα τὸ «Ἅγιον Ὄρος τοῦ νησιωτικοῦ κόσμου». Ἂς θυμηθοῦμε ὅτι στὴν Πάτμο χάρη στὴν πολύτιμη Βιβλιοθήκη της, ποὺ συστάθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἱδρυτὴ τῆς Μονῆς, καὶ χάρη στὴ συνεχὴ πνευματικὴ ἐπίδοση τῶν μοναχῶν καὶ τοῦ πολυάριθμου κλήρου ποὺ βρῆκε καταφύγιο στὸ νησὶ μετὰ τὶς ἐπιδρομὲς τῶν Τούρκων στὴ Μικρασία, μπόρεσε νὰ λειτουργήσει ἀπὸ τὸ 1713 Σχολὴ ποὺ ὁ Lacroix δὲν διστάζει νὰ τὴν χαρακτηρίσει τὸ «Πανεπιστήμιο τοῦ Ἀρχιπελάγους». Στὴν Πατμιάδα Σχολὴ διδάσκονται τὰ ἑλληνικὰ καὶ ἡ φιλολογία, ἀλλὰ ἐπίσης τὰ ἰταλικὰ (νὰ ποῦμε σωστότερα τὰ λατινικά;), σημειώνει πάντα ὁ Lacroix, καὶ βέβαια ἡ ρητορικὴ καὶ ἡ λογική. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι στὴ Σχολὴ συχνάζουν μαθητὲς ἀπὸ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας (εἰδικὰ ἀναφέρεται ἡ Πελοπόννησος) ἀλλὰ καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ. Ὁ Pococke σημειώνει ὅτι ἡ Σχολὴ ἔχει τοὺς καλύτερους δασκάλους τῆς Ἀνατολῆς· ἐκεῖ διδάσκονται, στοὺς 51 φοιτητὲς ποὺ προέρχονται ἀπὸ διάφορες χῶρες, τὰ «Φυσικὰ» καὶ «Μεταφυσικὰ» τοῦ Ἀριστοτέλη ἀπὸ χειρόγραφο τῆς πάντοτε πλούσιας Βιβλιοθήκης τῆς Μονῆς. Ὁ πολιτισμὸς τοῦ νησιοῦ ἀνταγκλᾶ στὴν ἀγωγὴ τῶν κατοίκων του ἀλλὰ καὶ στὴν ἴδια τὴν ἀρχιτεκτονική του: ὁ ἄγγλος περιηγητὴς Charles Perry θὰ ἐξυμνήσει τὴ σπάνια ὁμορφιὰ τῶν Πατμιωτῶν, ἐνῶ ὁ Maihows θὰ γράψει ὅτι ἡ Πάτμος μὲ πληθυσμὸ μόνο 300 ψυχῶν ἔχει τὰ πιὸ καλοχτισμένα σπίτια τοῦ Αἰγαίου! Ἔτσι, χάρη στὸ μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου ἡ ἄλλοτε *ἔρημος ἀνθρώπων ἐσχατία* (ὅπως γράφει ὁ Χριστόδουλος στὴν *Ὑποτύπωσίν* του), ὅπου ὁ βυζαντινὸς ἀναγραφέας ὑπάλληλος Νικόλαος Τζάνζης στὰ 1088 δὲν βρῆκε οὔτε λείψανο δένδρου *οὐδὲ μιὰν καὶ μόνην οἰκίαν συνισταμένην*, μετατράπηκε σὲ κέντρο πνευματικό, σὲ στολίδι τῆς Ὀρθοδοξίας ποὺ λαμπρύνει ὡς τὰ σήμερα τὸ χριστιανικὸ Αἰγαῖο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Λίγα μνημεῖα στὴν Ἑλλάδα ἔχουν νὰ ἐπιδείξουν συνέχεια βίου, μοναδικότητα, πολυμέρεια, πνευματικότητα, καὶ ταυτόχρονα μιὰ ἁρμονικὴ ἔνταξη σ' ἕνα περιβάλλον, ὅπως εἶναι π.χ. τὸ Αἰγαῖο· ἀποτελοῦν θησαυροὺς ἀνεκτίμητους τὰ ἴδια καὶ εἶναι πολιτιστικὲς παρακαταθῆκες ἑνὸς καταπληκτικοῦ συνόλου κινητῶν καὶ ἀκίνητων θησαυρῶν. Ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ μνημεῖα εἶναι καὶ ἡ Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο, ποὺ στάθηκε χρυσὴ κιβωτὸς τῆς βυζαντινῆς, μεταβυζαντινῆς καὶ νεοελληνικῆς παράδοσης καὶ συμπληρώνει φέτος 900 χρόνια ἀδιάκοπης ζωῆς καὶ ἀκτινοβολίας. Μερικὲς φορὲς ὁ λόγος κινδυνεύει νὰ μὴ γίνεται πιστευτὸς ὅταν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐνδυθεῖ λέξεις ὅπως μοναδικός, σπάνιος, πρωτοφανής, ἀνεπανάληπτος κ.τ.ὅ.

Ὁ τόμος αὐτός, σημαντικὴ συμβολὴ στὸν ἑορτασμὸ τῶν 900 χρόνων ἀπὸ τὴν ἵδρυση τῆς Μονῆς, φιλοδοξεῖ νὰ δώσει —καὶ φαίνεται πὼς τὸ ἐπιτυγχάνει— σὲ ἐπιτομὴ τὴ συνολικὴ εἰκόνα τῶν ἱστορικῶν θησαυρῶν μιᾶς περιοχῆς τοῦ Ἑλληνισμοῦ ποὺ ἡ διάρκειά της εἶναι περίπου ἴση μὲ τὴ δεύτερη χιλιετία τῆς μετὰ Χριστὸν ἐποχῆς.

Καὶ βέβαια ἡ Μονὴ ὑπῆρξε στὴν κύριά της ἀποστολὴ κέντρο τῆς ὀρθόδοξης λατρείας, ἀλλὰ ὅλοι γνωρίζομε πὼς στὴν Ἀνατολὴ ἡ Ὀρθοδοξία ἦταν πάντοτε ταυτισμένη μὲ τὸ Γένος καὶ τὴν παράδοσή του, μὲ τὶς ἀγωνίες καὶ τὰ προβλήματά του, μὲ τὴ γλώσσα καὶ τὸν πολιτισμό του. Γι' αὐτὸ λοιπὸν καὶ τὸ λατρευτικὸ ἀντικείμενο δὲν πρέπει νὰ τὸ βλέπομε μόνο σὰν χρηστικὸ ἐργαλεῖο στὰ χέρια τοῦ χρήστη-ἱερουργοῦ ποὺ ἐπιτελεῖ τὴ θεία μυσταγωγία, ἀλλὰ καὶ σὰν καλλιτεχνικὸ δημιούργημα ἑνὸς δημιουργοῦ ποὺ ἱερουργοῦσε κι αὐτὸς μὲ τὸν δικό του τρόπο ζωγραφίζοντας, γράφοντας, σκαλίζοντας ἢ κεντώντας. Κι ἀκόμη νὰ δοῦμε ὅτι καὶ ὁ χρήστης-ἱερουργὸς καὶ ὁ δημιουργὸς-καλλιτέχνης δὲν ἔδρασαν ἀνεξάρτητα ἢ μόνον γιὰ τὸν ἑαυτό τους, ἀλλὰ ἐργάσθηκαν, μέσα στὴ μικρὴ ἢ τὴ μεγάλη κοινότητα, γιὰ τὴν πατρίδα.

Ἔτσι λοιπὸν οἱ θησαυροὶ τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου μᾶς δίνουν μιὰ εἰκόνα σπάνια σὲ διάρκεια βίου καὶ πολιτισμοῦ καὶ μᾶς ἀποκαλύπτουν ἕνα ἀπίθανο σκηνικὸ τῆς ἑλληνικῆς ἱστορίας, φωτισμένο ἀπὸ διάφορες πλευρές, ἄλλες γνώριμες ἀπὸ πρὶν καὶ ἄλλες τελείως καινούργιες, ποὺ μερικὲς φορὲς ξαφνιάζουν ὄχι μόνο τὸν ἁπληροφόρητο θεατή, ἀλλὰ καὶ τὸν ἔμπειρο ἐρευνητή.

Οἱ ἑνότητες ποὺ κρίθηκε σκόπιμο νὰ παρουσιασθοῦν σ' αὐτὸν τὸν τόμο, ὡς ἄκρως ἀντιπροσωπευτικὲς τῆς ἐννοίας «θησαυροί», μὲ τὴ συνεργασία τῶν εἰδικῶν κάθε κλάδου καὶ τὴ γνωστὴ φροντίδα τῆς «Ἐκδοτικῆς Ἀθηνῶν», μετὰ τὸ Ἱστορικὸ Πλαίσιο ποὺ δίνεται, εἶναι ἡ Ἀρχιτεκτονική, οἱ Τοιχογραφίες, οἱ Εἰκόνες, ἡ Χρυσοκεντητική, ἡ Ἐκκλησιαστικὴ Ἀργυροχοΐα, οἱ Μικρογραφίες τῶν χειρογράφων καὶ οἱ θησαυροὶ τῆς Βιβλιοθήκης καὶ τοῦ Ἀρχείου.

Ὅλες αὐτὲς οἱ διαφορετικὲς θεωρήσεις τοῦ καλλιτεχνικοῦ καὶ ἱστορικοῦ ὑλικοῦ συγκλίνουν στὴ γενικὴ διαπίστωση ὅτι ἡ Μονὴ τῆς Πάτμου εἶναι πραγματικὰ μία σπάνια περίπτωση ζωντανῆς παρουσίας τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ τῆς Ὀρθοδοξίας στὴν καρδιὰ τοῦ Αἰγαίου, ὅπου συναντῶνται οἱ πολιτισμοὶ τῶν τριῶν ἠπείρων. Αὐτὴ τὴν εἰρηνικὴ καὶ γόνιμη συνάντηση προσπαθοῦν νὰ περιγράψουν ἀπὸ τὴ δική τους σκοπιὰ οἱ συγγραφεῖς τῶν ἑνοτήτων ποὺ ἀκολουθοῦν.

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ἡ ἐπιστημονικὴ ἐξέταση τοῦ φρουριακοῦ συγκροτήματος τῆς Μονῆς ἐπιφυλάσσει καὶ στὸν ἐρευνητὴ καὶ στὸν μὴ εἰδικὸ ἀναγνώστη ἐκπλήξεις καὶ συγκινήσεις. Μία ἀπὸ τὶς πρῶτες διαπιστώσεις εἶναι ὅτι τὸ λειτουργικὸ πλέγμα χρήσεων ποὺ ἐπισημαίνεται στὴ Μονὴ δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ βρίσκομε στοὺς ὀχυρωμένους παραδοσιακοὺς οἰκισμοὺς τοῦ Αἰγαίου. Ταυτόχρονα ἡ φυσικὴ ἔνταξη τοῦ συγκροτήματος αὐτοῦ στὸ Αἰγαῖο δὲν ἀποκλείει καθόλου νὰ δένει μὲ γνωστὰ παραδοσιακὰ ἢ καινούργια καὶ πρωτοποριακὰ πρότυπα τοῦ Βυζαντίου.

Μία ἄλλη ἐνδιαφέρουσα παρατήρηση εἶναι ὅτι ἐνῶ τὸ σημερινὸ ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς συσσωρευτικῆς διαδικασίας, ἐν τούτοις διατηρεῖται ἀνέπαφη, θά 'λεγε κανείς, ἡ σχέση τῶν μεγεθῶν. Ἀκόμη πιὸ πολύ, ἡ στυλιστικὴ ἑνότητα τῶν οἰκοδομημάτων θὰ ὁδηγοῦσε στὴ σκέψη γιὰ τὴν ὕπαρξη μιᾶς τοπικῆς σχολῆς, ἂν ὄχι κατ' ἀνάγκην πατμιακῆς, πάντως δωδεκανησιακῆς.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ οἱ ἀναγεννησιακὲς ἐπιδράσεις καὶ ἡ παράλληλη πρὸς αὐτὲς ἐξέλιξη, μὲ ἔκδηλα ἀναγεννησιακὲς μορφές, φθάνουν μερικὲς φορὲς σὲ τελειότητα ποὺ ἐγγίζει τὸ κλασικό. Δὲν πρέπει ἀκόμη νὰ παραλειφθεῖ ὅτι ἡ μελέτη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ οἰκοδομικοῦ συμπλέγματος τῆς Μονῆς φωτίζεται καὶ ἀπὸ ἄλλες συναφεῖς μαθήσεις, ὅπως ἡ ἐπιγραφική, ἡ διακοσμητική, ἡ ξυλογλυπτική, ἡ ζωγραφική, ἀκόμα καὶ ἡ οἰκονομία (ἐμπόριο, ναυτιλία), ἐνῶ ταυτόχρονα καὶ οἱ μαθήσεις αὐτὲς φωτίζονται ἀπὸ τὰ πορίσματα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Σπουδαία κρίνεται ἡ συμβολὴ τοῦ Ἀρχείου τῆς Μονῆς, τοῦ ὁποίου ἡ ἀδιάπτωτη συνέχεια ἐπιτρέπει νὰ ἐπιβεβαιώνονται ὑποθέσεις, νὰ διευκρινίζονται χρονολογίες, νὰ διαπιστώνονται ἐπιδράσεις, νὰ φωτίζονται πρόσωπα καὶ καταστάσεις.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

Μετὰ τὸν ἀρχιτεκτονικὸ πλοῦτο ἔρχεται ἡ μνημειακὴ ζωγραφική. Οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἀποκαλύφθηκαν μετὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1956 στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας καὶ στὴν τράπεζα, διεύρυναν τὶς γνώσεις μας σχετικὰ μὲ τὶς περιόδους καὶ τὶς τεχνοτροπίες τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ποὺ ἀντιπροσωπεύεται στὴ Μονή. Μὲ τὴν ἰδιαιτερότητά τους καὶ τὴν ὁμολογημένη ποιότητά τους διαγράφουν ἀνάγλυφα τὶς σχέσεις τῆς Πάτμου μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὰ Ἱεροσόλυμα, μᾶς θυμίζουν διακριτικὰ τὶς χαμένες περιοχὲς καὶ τὶς διεκδικήσεις τῆς αὐτοκρατορίας, τονίζουν τὶς γενικὲς ἀρχὲς τῆς Ὀρθοδοξίας μὲ τὰ εἰκονογραφικά τους προγράμματα καὶ θωρακίζουν μὲ τὸν δικό τους τρόπο τὴ χριστιανικὴ ἀλήθεια. Ἡ εἰκονογραφικὴ θεματολογία, πέρα ἀπὸ τὶς γενικὲς ἀρχὲς τῆς πρωτεύουσας καὶ τῶν ἄλλων ὀρθόδοξων κέντρων τῆς Ἀνατολῆς, ἐκφράζει ἰδιορρυθμίες καὶ πρωτοτυπίες ποὺ μὲ τὴ σειρά τους ἐπηρεάζουν τὶς γύρω περιοχὲς καὶ διατηροῦν ζωντανὴ τὴν καλλιτεχνικὴ παρουσία στὸ Αἰγαῖο.

Ὅπως ὁ φρουριακὸς χαρακτήρας τῆς Μονῆς, ἔτσι καὶ ὁ εἰκονογραφικὸς πλοῦτος λειτουργεῖ ὡς ἀμυντήρια ἔπαλξη κατὰ τῶν ἐπιδρομῶν καὶ τῶν αἱρέσεων. Γίνεται ἔτσι ἡ Μονὴ ἕνα προκεχωρημένο «ὁπλοστάσιο» στὸ τρίστρατο Ἀνατολῆς-Δύσης-Νότου.

στὴν καρδιὰ ἑνὸς ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κόσμου, ποὺ ποτὲ δὲν σταμάτησε νὰ ἐπιτελεῖ τὴν αἰώνια ἀποστολή του. Οἱ τεχνοτροπίες ποὺ ἀπαντῶνται στὴν Πάτμο εἶναι ποικίλες, γιατὶ πολλὲς εἶναι καὶ οἱ χρονικὲς περίοδοι ποὺ ἀντιπροσωπεύονται στὴν εἰκονογράφηση τῆς Μονῆς. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὰ Ἱεροσόλυμα —δύο διαφορετικὰ κέντρα τῆς Ἀνατολῆς— ἡ Πάτμος ἔχει δρόμους καλλιτεχνικῆς ἐπικοινωνίας μὲ τὴν κυρίως Ἑλλάδα, τὴ Σικελία καὶ τὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου. Καὶ μὴ νομισθεῖ ὅτι ἡ ἐπίδραση αὐτὴ ἀκολουθεῖ πάντοτε τὴν ἴδια κατεύθυνση. Στοὺς ὑστερότερους κάπως χρόνους βρίσκομε τὴν ὑστερογοτθικὴ ἐπίδραση στὴ ζωγραφική, ἐπίδραση ἐμφανὴ ποὺ θὰ συναντήσομε καὶ στὴ μικροτεχνία. Φυσικὰ δὲν πρέπει νὰ λησμονεῖται ἡ Κρήτη καὶ μέσω αὐτῆς ἡ Βενετία, τῶν ὁποίων ἔντονη θὰ συναντήσομε τὴν παρουσία στὶς φορητὲς εἰκόνες.

ΟΙ ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Ἡ φορητὴ εἰκόνα, ποὺ πολλὲς φορὲς ταυτίζεται μὲ τὴν ἔννοια «θησαυρὸς» στὴ συνείδηση πολλῶν, εἶναι ἕνας λατρευτικὸς καὶ καλλιτεχνικὸς θησαυρὸς ποὺ κινεῖται εὔκολα, μεταφέρεται, πωλεῖται, ἀλλάζει κάτοχο καὶ θέση, χρησιμοποιεῖται, φθείρεται, χάνεται. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ θησαυροῦ σπανίζει, ὄχι μόνον στὴν Πάτμο ἀλλὰ καὶ σ' ὅλη τὴν ἐπικράτεια, ὅσο πιὸ πίσω γυρίζουμε στοὺς αἰῶνες τοῦ Βυζαντίου· εἰκόνες συναντοῦμε ὅμως ὅλο καὶ πιὸ συχνὰ μόλις διαβαίνομε τὸ κατώφλι τῆς Φραγκοκρατίας καὶ ἀκόμη πιὸ συχνὰ στὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας. Σημασία ὅμως δὲν ἔχει μόνον ὁ ἀριθμός τους — ποὺ δὲν εἶναι μικρός, σχετικὰ πάντοτε —, ἀλλὰ ἡ καλλιτεχνική τους ἀξία· τὰ ἔργα αὐτὰ ἐκφράζουν τάσεις καὶ τεχνοτροπίες γνωστὲς ἀπὸ ἀλλοῦ ἢ ἄγνωστες, ἐπιδράσεις ἐμφανεῖς ἢ λανθάνουσες ἢ μόλις διακρινόμενες, νέες ἰδέες, πρωτοτυπία ἢ συντήρηση καὶ μίμηση· ἐκφράζουν πάντως ἕνα λαὸ ποὺ ζεῖ καὶ δημιουργεῖ καὶ μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖο γεννιέται ὁ καλλιτέχνης ἢ οἱ καλλιτέχνες.

Ὅπως εἶναι φυσικό, ὁ 15ος αἰώνας εἶναι ἕνα ὅριο στὴν ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς φορητῆς εἰκόνας, τόσο στὶς ἄλλες περιοχὲς ὅσο καὶ στὴν Πάτμο. Εἶναι ὁ αἰώνας ὅπου ἐμφανίζεται ἔντονη ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, ποὺ ἔχει τὶς γνωστὲς σχέσεις μὲ τὴ Βενετία καὶ τὴν Εὐρώπη. «Τὴν λέμε γόνιμη τὴν περίοδο αὐτή, γράφει ὁ Μ. Χατζηδάκης, γιατὶ στὴ διάρκειά της ἀποκρυσταλλώνονται ἐκεῖ ὄχι μόνο οἱ τεχνικοὶ τρόποι, ἀλλὰ καὶ οἱ τεχνοτροπίες μὲ τὶς δυτικίζουσες παραλλαγὲς —ποὺ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὶς καλαισθητικὲς προτιμήσεις τοῦ πελάτη— καὶ ἀκόμη ὁρισμένοι εἰκονογραφικοὶ τύποι».

Ὅπως στὶς τοιχογραφίες ἔτσι καὶ στὶς φορητὲς εἰκόνες μποροῦμε νὰ παρακολουθήσομε τοὺς δρόμους ποὺ ἀκολούθησαν οἱ καλλιτεχνικὲς ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴ διαδοχικὴ παρουσία τῶν βασικῶν στοιχείων ποὺ τὶς χαρακτηρίζουν. Καὶ ἐδῶ —ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀνοιχτὴ λεωφόρο Κρήτη-Πάτμος— ἡ διαδρομὴ Κωνσταντινούπολη-Πάτμος-Μυστρὰς-κυρίως Ἑλλάδα εἶναι αἰσθητή. Μερικὲς φορὲς μάλιστα ἡ ἐπίδραση θεωρεῖται καθοριστική, γιατὶ ὁ δανειζόμενος τύπος ἐπικρατεῖ σὲ εὐρεῖες περιοχές. Σίγουρα ἔχομε καὶ εἰκόνες ποὺ ἔγιναν ἐπὶ τόπου, ἔστω καὶ ἂν δὲν ἐγγίζουν σὲ ποιότητα ἐκεῖνες τῆς μεγάλης Σχολῆς, ὅπως μαρτυροῦν οἰκεῖοι πατμιακοὶ χῶροι ποὺ ἀπεικονίζονται στὰ σκηνικὰ τῶν εἰκόνων, πράγμα ποὺ βρίσκομε καὶ στὶς τοιχογραφίες καὶ ποὺ ἀποτελεῖ πολλὲς φορὲς πολύτιμη ἔνδειξη γιὰ τὴ χρονολόγησή τους.

Ἀναμφισβήτητα ὁ εἰκονογραφικὸς πλοῦτος τῆς Πάτμου (στὶς τοιχογραφίες, τὶς εἰκόνες, τὶς μικρογραφίες), χωρὶς νὰ φθάνει τὸν ἀνάλογο τοῦ Σινᾶ ἢ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, εἶναι ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ποὺ ἔχει νὰ ἐπιδείξει σήμερα ἡ ὀρθόδοξη Ἀνατολὴ στὸν κόσμο.

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΑ ΑΜΦΙΑ — ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΡΓΥΡΟΧΟΪΑ

Γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τῆς θείας λατρείας μέσα στοὺς ἱεροὺς ναούς, ὅπου ὑπάρχουν τοιχογραφίες, εἰκόνες, τέμπλα καὶ ἄλλα ἀρχιτεκτονικὰ ἢ καλλιτεχνικὰ μέλη, βρίσκονται καὶ χρησιμοποιοῦνται, γιατὶ ἐξυπηρετοῦν τοὺς ἱερουργοὺς τῆς θείας λατρείας, χρήσιμα γιὰ τὴν τέλεση τῶν διάφορων τελετῶν καὶ μυστηρίων, μικρὰ ἢ μεγαλύτερα καλλιτεχνικὰ ἀντικείμενα ἀπὸ μέταλλο, ξύλο, ὕφασμα, σμάλτο, ἐλεφαντοστοῦν, γυαλί, πολύτιμους λίθους κτλ.

Τὰ ἱερὰ αὐτὰ σκεύη καὶ τὰ ἄμφια εἶναι πολλά, ὅπως πολλὲς εἶναι καὶ οἱ χρήσεις τους μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ ναό. Ἀπὸ τὰ ἱερὰ σκεύη μποροῦμε νὰ ἀναφέρομε ἐνδεικτικὰ μερικά: ἐξαπτέρυγα, θυμιατήρια, σταυροὶ διάφορων χρήσεων, μανουάλια, λεκάνες ἁγιασμοῦ, ἀρτοφόρια, δισκοπότηρα, ἐπενδύσεις εἰκόνων καὶ Εὐαγγελίων, λειψανοθῆκες, κ.ἄ. Τὰ ἱερὰ ἄμφια πάλι, ἀνάλογα μὲ τὴ χρήση τους, διακρίνονται σὲ λειτουργικὰ (ἐνδυτή, ἀέρας, ἐπιτάφιος, καλύμματα διάφορων σκευῶν κτλ.), ἱερατικὰ (ὠμοφόρια, ἐπιτραχήλια, ἐπιγονάτια, ἐπιμανίκια κτλ.) καὶ σὲ διακοσμητικὰ πέπλα (πύλη, ποδέα, λάβαρα κτλ.). Ὅλα αὐτὰ τὰ καλλιτεχνικὰ ἀντικείμενα ἀποτελοῦν σήμερα ἀντικείμενο μελέτης τῶν κλάδων τῆς χρυσοκεντητικῆς καὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀργυροχοΐας. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ κατηγορία αὐτῶν τῶν καλλιτεχνημάτων ἔχει ἄμεση καὶ στενὴ σχέση μὲ τὴν εἰκονογραφία γενικῶς, γιατὶ ἐπάνω στὶς ἐπιφάνειές τους ἀποδίδονται σκηνὲς ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ θεματολογία, σχετικὲς πάντα μὲ τὴ λειτουργικὴ χρήση, τὸν προορισμό τους ἢ τὶς μυστικὲς καὶ συμβολικὲς προεκτάσεις ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχουν στὴν ὀρθόδοξη λατρεία.

Αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων ἡ μελέτη ἀποκαλύπτει ἕναν ὁλόκληρο καλλιτεχνικὸ κόσμο ποὺ δρᾶ καὶ κινεῖται σὲ εὐρύτατες καλλιτεχνικὲς καὶ γεωγραφικὲς παραμέτρους. Ἡ ποιότητα καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐκκλησιαστικῶν αὐτῶν σκευῶν καὶ ἀμφίων ἔχει σχέση μὲ τὴν οἰκονομικὴ εὐρωστία τῆς κοινότητας ποὺ τὰ χρησιμοποιεῖ, μὲ τὴ σπουδαιότητα τοῦ λατρευτικοῦ κέντρου στὸ ὁποῖο ἀνήκουν, ἀλλά, κατὰ κύριο καὶ πρῶτο λόγο, μὲ τὴν πίστη τῶν φορέων, δηλ. τῶν δημιουργῶν, ἀγοραστῶν, ἀφιερωτῶν καὶ ἱερουργῶν. Πέρα ὅμως ἀπὸ αὐτὲς τὶς πλευρές, μᾶς ἀποκαλύπτουν καὶ ἄλλες οἱ ὁποῖες ἐνδιαφέρουν τὴν τοπικὴ καὶ τὴ γενικότερη ἱστορία. Ἔτσι οἱ πληροφορίες ποὺ ἀντλοῦμε ἀπὸ τὴ μελέτη αὐτῶν τῶν καλλιτεχνημάτων ἀφοροῦν τοὺς κατασκευαστές, τοὺς πρώτους ἀγοραστές, τοὺς ἀφιερωτὲς ἢ δωρητές, τοὺς κληρονόμους ἢ τελικοὺς ἀποδέκτες καὶ τοὺς σημερινοὺς κτήτορες. Μαθαίνομε ἀκόμη γιὰ τοὺς τρόπους κτήσεως, ἂν προέρχονται δηλαδὴ ἀπὸ ἀγορά, *ζητεία*, τάμα, ἀφιέρωση, δωρεά, πώληση, πλειστηριασμό, ἐκποίηση, πτώχευση, ἐνέχυρο κτλ. Ἀπὸ τὰ ἐνεπίγραφα ἱερὰ σκεύη καὶ ἄμφια ἀντλοῦμε πληροφορίες γιὰ τὰ ἐργαστήρια καὶ τοὺς γνωστοὺς ἢ ἄγνωστους καλλιτέχνες καὶ γιὰ τὸν τόπο ἢ τοὺς τόπους ὅπου ἔδρασαν· στὴ μελέτη ἐπισημαίνονται ἐπίσης οἱ δρόμοι ποὺ τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ ἀκολούθησαν γιὰ νὰ φθάσουν στὸν τελικό τους προορισμό. Παράλληλα, τὰ ἴδια τὰ ἀντικείμενα μαρτυροῦν γιὰ τὴν ὕλη ποὺ χρησιμοποιήθηκε κατὰ ἐποχὲς καὶ κατὰ περιοχές (χρυσάφι, ἀσήμι, πολύτιμοι λίθοι, μετάξι, βελοῦδο κτλ.). Σὲ περιπτώσεις πάλι ποὺ διαπιστώνεται ἢ ποὺ μαρτυρεῖται ἀπώλεια τέτοιων ἀντικειμένων, μαθαίνομε τὶς αἰτίες ποὺ τὴν προκάλεσαν (χρόνος, φθορά, χρήση, ἁρπαγές, κλοπές, πληρωμὲς φόρων, ἀπόδοση λύτρων γιὰ ἐξαγορὰ αἰχμαλώτων, ἐκποίηση γιὰ ἐπιβίωση κ.ο.κ.). Ἀπὸ τὴ μελέτη ὅλου αὐτοῦ τοῦ μεγάλης ποικιλίας ἐκκλησιαστικοῦ πλούτου τῆς μικροτεχνίας, ἀνακαλ[illegible] πτομε διασταύρωση τεχνοτροπιῶν, ἐπιδράσεις, προτιμήσεις κτητόρων, ἀνανεωτικὲς τά[illegible] σεις στὴν ἐκκλησιαστικὴ καὶ τὴν κοσμικὴ καλαισθησία, παράλληλη πρὸς τὶς μνημειακὲς τέχνες ποὺ ἀντανακλοῦν περισσότερο τὴν αὐτοκρατορικὴ μεγαλοπρέπεια ποὺ παρετηρεῖτο ἀνέκαθεν στὴ θεία λατρεία.

Ἡ σύνθετη θεώρηση τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀριστουργημάτων τῆς ἀργυροχοΐας καὶ

τῆς χρυσοκεντητικῆς τέχνης φωτίζει ἀκόμη καὶ τὴν ἑλληνικὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ ἱστορία τῶν δύο αὐτῶν καλλιτεχνικῶν δραστηριοτήτων. Ἡ χρονικὴ διάρκεια καὶ ἡ γεωγραφικὴ ἔκταση (Βενετία, Τρανσυλβανία, Κωνσταντινούπολη, Μόσχα, Γεωργία, Μικρὰ Ἀσία, Σμύρνη, Κρήτη, Κύπρος, Μεγάλη Ἑλλάδα κτλ.) ἀναδεικνύουν τὴν Πάτμο ὡς σημαντικὸ κέντρο τοῦ νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου μὲ ἀκτίνες γύρω γύρω, ἄλλες μικρότερες καὶ ἄλλες μεγαλύτερες, ποὺ εἶναι σὰν νὰ δείχνουν τὰ παλαιὰ ὅρια τῆς βυζαντινῆς Οἰκουμένης. Πέρα ὅμως καὶ πάνω ἀπὸ αὐτὲς τὶς χρησιμότατες κατὰ τὰ ἄλλα πληροφορίες, ἐκεῖνο ποὺ δὲν πρέπει νὰ ἀφήνομε νὰ μᾶς διαφεύγει εἶναι ὅτι ὅλος αὐτὸς ὁ καλλιτεχνικὸς κόσμος τῶν δημιουργῶν, ὁ ἐπώνυμος καὶ ὁ ἀνώνυμος, ὅσο καὶ ἐκεῖνος τῶν δωρητῶν, ἀφιερωτῶν καὶ χρηστῶν τῶν σκευῶν καὶ ἀμφίων τούτων τῆς θείας λατρείας, δὲν στέκεται μπροστὰ σ' αὐτὰ καὶ δὲν τὰ ἐγγίζει μὲ καλλιτεχνικὴ συγκίνηση, ἀλλὰ μὲ θεῖον δέος. Μὲ αὐτὰ ὁ καθένας χωριστὰ προσεύχεται μὲ πίστη καὶ λατρεύει τὸν Θεό του καὶ ὁ Θεὸς ἐπιβραβεύει τὴν πίστη του, σύμφωνα μὲ τὶς εὐαγγελικές του διαβεβαιώσεις, καὶ ἀνταποκρίνεται στὶς προσευχές του. Καὶ αὐτὴ ἡ μυστικὴ θρησκευτικὴ σχέση, πάνω καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ἀναμφισβήτητη καλλιτεχνικὴ ἀξία, εἶναι ποὺ ζεσταίνει καὶ στηρίζει τὴν Ὀρθοδοξία, θὰ μπορούσαμε μάλιστα νὰ ποῦμε, μὲ κάποια τολμηρὴ γενίκευση, πὼς εἶναι ἡ ἴδια ἡ Ὀρθοδοξία.

ΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Ἡ τέχνη τῆς μικρογραφίας βρίσκεται σήμερα πλησιέστερα στὸ φιλότεχνο κοινὸ χάρη στὰ σύγχρονα ἐκτυπωτικὰ μέσα πού, εἴτε μὲ τὴ μορφὴ εἰκονογραφημένου βιβλίου, εἴτε ὡς ἡμερολόγιο ἀπαιτήσεων, εἴτε ὡς ἁπλὴ ἔγχρωμη ἐπιφάνεια ἢ διαφάνεια, σώζουν πιστότερα τὸ πρωτότυπο καὶ ὡς πρὸς τὰ χρώματα καὶ ὡς πρὸς τὶς φυσικές του διαστάσεις καὶ λεπτομέρειες. Παράλληλα παρέχει ἀτέλειωτες ποικιλίες διακοσμητικῶν μοτίβων καὶ ἐπηρεάζει εὐρύτατα τὶς σύγχρονες εἰκαστικὲς τέχνες διοχετεύοντας ἔτσι παραδοσιακὲς μορφὲς στὶς νεότερες τάσεις.

Τὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τῆς Πάτμου, χωρὶς νὰ παύουν, στὶς γενικὲς γραμμές, νὰ εἶναι καὶ αὐτὰ ἀντιπροσωπευτικὰ τοῦ εἴδους ποὺ σώζεται στὶς ἄλλες πλούσιες βιβλιοθῆκες τοῦ κόσμου, ἀποκαλύπτουν ὁπωσδήποτε στὸ μελετητή τους καὶ μερικὰ μοναδικὰ δείγματα τέχνης, μερικὲς πρωτότυπες ἐπιτεύξεις, ἢ τουλάχιστον μορφές, ποὺ δὲν ἀπαντῶνται ἀλλοῦ. Ὡς πρὸς τὴ θεματολογία, δὲν παρατηροῦνται διαφορετικὰ πράγματα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ γνωρίζομε καὶ ἀπὸ ἄλλα χειρόγραφα: δηλαδὴ παραστάσεις ἀνθρώπινων μορφῶν καὶ ἱερῶν σκηνῶν ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ τὴν Καινὴ Διαθήκη, ποικιλότατο φυτικὸ καὶ ζωικὸ διάκοσμο ἢ κάθε εἴδους καλλιτεχνικὰ σχέδια.

Ἡ μελέτη αὐτοῦ τοῦ εἰκονογραφικοῦ πλούτου σὲ γενικὲς γραμμὲς μᾶς ὁδηγεῖ σὲ συμπεράσματα ἀνάλογα μὲ ἐκεῖνα στὰ ὁποῖα μᾶς ὁδήγησε ἡ μελέτη τῶν πατμιακῶν θησαυρῶν στὰ ἄλλα κεφάλαια, σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ γνώση τοῦ παρελθόντος καὶ τῆς γενικῆς ἱστορίας τῆς περιοχῆς. Βέβαια μᾶς βοηθάει ἀκόμη καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες διευκρινίσεις σκοτεινότερων σημείων σχετικῶν μὲ χρονολογίες, πρόσωπα καὶ καλλιτεχνικὲς τάσεις τῶν περιόδων τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς τέχνης. Παρακολουθοῦμε δηλαδὴ καὶ στὶς μικρογραφίες τοὺς δρόμους συνδέσεως μὲ ἄλλα καλλιτεχνικὰ κέντρα, τῆς Πόλης, τῆς Ἱερουσαλήμ, τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ἀλλὰ καὶ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας καὶ τοῦ ἀραβικοῦ κόσμου. Ἐξάλλου τὰ χρονολογημένα χειρόγραφα μᾶς βοηθοῦν νὰ προσδιορίσομε σταθερὰ *terminus* γιὰ τὴν πρώτη παρουσία καὶ γιὰ τὴν ἐξέλιξη ὁρισμένων καλλιτεχνικῶν τύπων, τάσεων καὶ μορφῶν. Ἐπισημαίνονται μὲ ἀκρίβεια ἐνδιάμεσοι κρίκοι ἢ οἱ πρῶτοι καὶ οἱ τελευταῖοι μιᾶς τεχνοτροπίας. Ἀνακαλύπτονται νέοι δημιουργοὶ ἢ διαπιστώνονται σαφέστερα οἱ σχέσεις ποὺ ρυθμίζουν καὶ ἑρμηνεύουν τὴν ἁπλὴ ὕπαρξη ἢ τὴν

πυκνὴ ἐμφάνιση ὁρισμένων τύπων εἰκονογραφημένων χειρογράφων μὲ τὴν οἰκονομικὴ κατάσταση καὶ τὶς καλλιτεχνικὲς προτιμήσεις τῶν κτητόρων, δωρητῶν ἢ ἱδρυμάτων.

Πέραν αὐτῶν, στὴν Πάτμο ὑπάρχουν καὶ μοναδικὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, ὅπως εἶναι ὁ Ἰωὴλ (κώδικας 171) ἢ ὁ Γρηγόριος Θεολόγος (κώδικας 33), ποὺ γράφτηκε καὶ ἱστορήθηκε στὸ Ρήγιο τῆς Καλαβρίας τὸ 941. Τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ἕνας καλλιτεχνικὸς θησαυρός, ὄχι μόνο γιὰ τὸ εἶδος, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ μοναδικότητά του σ' ὁλόκληρη τὴν περιοχὴ τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου.

Ἡ περγαμηνὴ ὡς ὕλη ἀνθεκτική, βοήθησε στὸ νὰ διατηρηθοῦν ἀρκετὰ παλαιὰ δείγματα τῶν καλλιτεχνικῶν δραστηριοτήτων τῶν Βυζαντινῶν, ἔτσι ὥστε οἱ συσχετισμοί μας νὰ γίνονται πιὸ εὔκολα καὶ μὲ τὶς ἀρχαιότερες μορφὲς τῆς ἴδιας τέχνης. Στὶς νεότερες ἐποχές, μετὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ χαρτιοῦ δηλαδή, ἡ τέχνη τῆς μικρογραφίας δὲν παύει βέβαια, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε ἐπηρεάζεται σημαντικὰ τόσο ἀπὸ τὴν ὕλη τῶν χειρογράφων, ὅσο καὶ ἀπὸ τὶς νέες, κυρίως, καλλιτεχνικὲς τάσεις ποὺ διαδίδονται ἀπὸ δῶ καὶ πέρα καὶ σὲ εὐρύτερες περιοχὲς καὶ μὲ γρηγορότερο ρυθμό. Ὅταν ὁλοκληρωθεῖ ἡ συστηματικὴ μελέτη τοῦ συνόλου τῶν μικρογραφιῶν τῶν χειρογράφων τῆς Πάτμου, ἀναμφισβήτητα θὰ ἀναδιπλωθεῖ μπροστά μας μιὰ ὡραία σελίδα τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ τῆς ἱστορίας.

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ

Ἡ φυσιογνωμία τῶν μοναστηριακῶν βιβλιοθηκῶν τῆς ὀρθόδοξης Ἀνατολῆς διαμορφώθηκε μὲ τὴν πάροδο τῶν αἰώνων μὲ βάση τὴν πεῖρα καὶ τὶς πραγματικὲς ἀνάγκες τῶν μοναστικῶν κοινοτήτων καὶ ὄχι μὲ κριτήρια ποὺ οἱ σύγχρονες ἐπιστῆμες τῆς βιβλιοθηκονομίας καὶ τῆς ἀρχειονομίας χρησιμοποιοῦν. Ἔτσι οἱ ἑνότητες ποὺ περιλαμβάνονται σήμερα στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς εἶναι τὰ χειρόγραφα (οἱ κώδικες), τὰ ἔγγραφα, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν τὸ ἀρχειακὸ ὑλικό, καὶ τὰ ἔντυπα (δηλαδὴ τὰ βιβλία).

Τὰ χειρόγραφα λειτουργοῦσαν πρὶν ἀπὸ τὴν εὕρεση τῆς τυπογραφίας ὡς βιβλία. Εἶχαν ὅμως σημαντικὲς ἰδιαιτερότητες ποὺ ὀφείλονταν στὸν τρόπο παραγωγῆς τους, πράγμα ποὺ ἰσχύει καὶ γιὰ ὅλα τὰ φτιαγμένα μὲ τὸ χέρι σημαντικὰ ἀνθρώπινα ἔργα. Ἐπιπλέον τὰ χειρόγραφα περιέκλειαν μηνύματα πολλά, ἱστορίες καὶ θεωρίες ποὺ εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐκφραστοῦν μὲ τὰ ἄλλα ἀνθρώπινα δημιουργήματα. Μὲ αὐτὴ τους τὴν ἰδιότητα τὰ χειρόγραφα, περισσότερο ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα, ἐπηρέαζαν εὐρύτερα τὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ τῶν ἀτόμων, τῶν ὁμάδων καὶ τῶν λαῶν. Ἡ ὁλοκλήρωση ἑνὸς χειρογράφου ἀπαιτοῦσε καὶ χρόνο καὶ χρῆμα καὶ γι' αὐτὸ τὸ κόστος του ἦταν μεγάλο σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ νὰ μὴν εἶναι ἀγαθὸ προσιτὸ στοὺς πολλούς, ἀλλὰ σὲ λίγους ἢ σὲ ὀργανωμένες κρατικὲς ἢ ἐκκλησιαστικὲς βιβλιοθῆκες.

Τὰ χειρόγραφα τῆς Πάτμου ἀντιπροσωπεύουν ὅλα τὰ εἴδη καὶ τοὺς τύπους τῶν ἑλληνικῶν χειρογράφων, τόσο ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ περιεχομένου, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ὕλης, τοῦ σχήματος, τοῦ χρόνου παραγωγῆς, τῆς τεχνικῆς κ.ο.κ. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν μερικὰ χειρόγραφα γιὰ τὴ μοναδικότητά τους στὸ εἶδος ἢ τὴν ἀξία. Καλλιτεχνικὴ ἀξία καὶ ἀνάλογο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ ἕνα πέμπτο περίπου τῶν περγαμηνῶν χειρογράφων, ἀλλὰ καὶ τὰ ὑπόλοιπα χειρόγραφα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ τους μορφὴ δὲν στεροῦνται καλλιτεχνικοῦ ἐνδιαφέροντος, γιατὶ ἡ φροντισμένη γραφὴ καὶ ἡ στοιχειώδης διακόσμηση ἦταν ἔννοιες συνυφασμένες μὲ τὸ βυζαντινὸ χειρόγραφο. Ὅλως ἰδιαίτερη ἀξία ἔχουν τὰ χρονολογημένα χειρόγραφα, γιατὶ ὁριοθετοῦν χρονικὰ μὲ ἀσφάλεια πολλὲς γνώσεις μας καὶ μποροῦν νὰ μᾶς βεβαιώσουν γιὰ τὸ πρὶν καὶ τὸ μετὰ πολλῶν ζητουμένων τῆς ἐπιστήμης.

Ἀπὸ ἀπόψεως περιεχομένου μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι καλύπτουν σχεδὸν ὅλο τὸ φάσμα τοῦ ἀνθρώπινου ἐπιστητοῦ ποὺ μποροῦμε νὰ βροῦμε στὶς σημαντικὲς βιβλιοθῆκες τῆς Ἑλλάδας καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ· δὲν λείπουν ὅμως καὶ τὰ μοναδικά, σὲ εἶδος ἢ περιεχόμενο, πάνω στὰ ὁποῖα στηρίχθηκαν καὶ στηρίζονται ἀκόμη οἱ ἐπιστημονικὲς ἐκδόσεις τῶν ἀντίστοιχων κειμένων. Φυσικὸ εἶναι μὲ αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ἡ μελέτη τῶν χειρογράφων τῆς Πάτμου νὰ προάγει τὴ γνώση μας σ' ὅλους τοὺς τομεῖς, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, πολὺ πιὸ ἀποτελεσματικὰ ἀπὸ ὅ,τι ἡ μελέτη τῶν ἄλλων ἀντικειμένων τῆς τέχνης γενικά. Γιὰ ὅλα αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ συγκεντρώνουν, τὰ χειρόγραφα τῆς Πάτμου ἔχουν γίνει, ἰδίως κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες, ἀντικείμενο ἐκτεταμένης μελέτης ἀπὸ ἐπιστήμονες διάφορων εἰδικοτήτων, ἐνῶ ἡ συμβολή τους στὶς ἐπιστῆμες τῆς παλαιογραφίας, τῆς κωδικολογίας καὶ τῶν συναφῶν κλάδων θεωρεῖται καθοριστική.

Τὰ ἔγγραφα ἀποτελοῦν τὸ ἀρχειακὸ ὑλικὸ τῆς Βιβλιοθήκης. Χωρὶς νὰ ὑστεροῦν καὶ αὐτά, ἰδιαίτερα τὰ αὐτοκρατορικὰ ποὺ γράφονταν ἀπὸ εἰδικὴ γραμματεία, σὲ καλλιτεχνικὴ σημασία, ἡ ἀξία τους πηγάζει ἀπὸ τὴ μοναδικότητά τους καὶ τὸ περιεχόμενό τους. Χρονολογημένα τὰ πιὸ πολλά, μιλοῦν ὡς πρῶτες πηγὲς γιὰ συγκεκριμένα θέματα. Ὁρισμένα ἔγγραφα —τὰ βυζαντινὰ χρυσόβουλλα— φέρουν τὴν ἴδια τὴν ὑπογραφὴ τοῦ αὐτοκράτορα. Ὅλα εἶναι ἄμεσες πηγὲς πρώτης κατηγορίας καὶ ἀνάλογα μὲ τὸν *ἀπολύοντα* (αὐτοκράτορα, δημόσιο λειτουργό, πατριάρχη, ἐκκλησιαστικὸ ἀξιωματοῦχο ἢ ἰδιώτη) παίρνουν τὴν ὀνομασία τους καὶ προσδιορίζεται ἡ ἀξία καὶ ἡ ἱστορική τους σημασία. Ἀποδέκτης τῶν συγκεκριμένων ἐγγράφων εἶναι συνήθως ἡ Μονή, καὶ τὸ περιεχόμενό τους εἶναι πάσης φύσεως: θρησκευτικό, οἰκονομικό, θεσμικὸ κ.ο.κ. Βέβαια θὰ ἦταν παράλειψη νὰ μὴ μνημονεύσομε καὶ τὴν κατηγορία ἐκείνη τῶν ἐγγράφων ποὺ συντάχθηκαν στὸ μοναστήρι τῆς Πάτμου (in situ) ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἡγεσία τῆς Μονῆς ἢ κατ' ἐντολήν της καὶ τὰ ὁποῖα μᾶς μιλοῦν γιὰ κανονιστικὲς διατάξεις, γιὰ διαθῆκες, ἢ καταγράφουν τὰ πολύτιμα ἀντικείμενα τῆς Μονῆς (ὅ,τι ἐδῶ ὀνομάζομε θησαυρούς)· αὐτὲς ἰδίως οἱ καταγραφὲς εἶναι κείμενα σημαντικότατα ὡς πηγὲς ποικίλων πληροφοριῶν.

Μὲ βάση τὴν προέλευσή τους, τὰ ἔγγραφα χωρίζονται σὲ ὁμάδες, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, ἀλλὰ καὶ μὲ βάση τὴ χρονικὴ περίοδο, τὴ γλώσσα καὶ τὸ περιεχόμενο μποροῦν νὰ διακριθοῦν σὲ βυζαντινά, μεταβυζαντινά, ξενόγλωσσα κ.ο.κ. Τὰ μεταβυζαντινὰ ἔγγραφα εἶναι θαυμάσια πηγὴ γιὰ τοὺς θεσμοὺς στὴν Τουρκοκρατία, τὰ ἤθη, τὸ δίκαιο, τὴ γλώσσα, τὴν οἰκονομία, τὰ δημογραφικὰ προβλήματα, ὄχι μόνο γιὰ τὴν Πάτμο καὶ τὶς γύρω της περιοχές, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν εὐρύτερη περιοχὴ τοῦ Αἰγαίου, τῆς Μεσογείου καὶ τῶν Βαλκανίων. Καθαρὰ καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον δὲν παρουσιάζουν ὅλα· ὅμως δὲν λείπουν θέματα ποὺ ἐνδιαφέρουν καὶ τὸν τομέα αὐτό, ὅπως π.χ. οἱ βοῦλες χρυσές, ἀργυρές, μολύβδινες ἢ ἀπὸ ἰσπανικὸ κηρό (βουλοκέρι), οἱ αὐτοκρατορικὲς ὑπογραφὲς καὶ τὸ μηνολόγιο, οἱ μονοκονδυλιὲς ἀλλὰ καὶ οἱ μικρογραφίες, ἰδιαίτερα τῶν ξένων ἐγγράφων. Ἡ βασική τους ὅμως ἀξία ἔγκειται στὸ περιεχόμενό τους, πού, ὄχι σπάνια, ἀναφέρεται καὶ σὲ ἀντικείμενα τέχνης.

Ἡ σημασία ποὺ ἔχουν τὰ ἔντυπα προέρχεται ἀπὸ τὴ μεγάλη κατάκτηση τοῦ ἀνθρώπου, τὴν τυπογραφία, ποὺ ἐπρόκειτο νὰ ἀλλάξει τὴν πορεία τῆς ἱστορίας τῆς ἀνθρωπότητας. Τὸ ἔντυπο, ὅπως καὶ ὅλα τὰ ἄλλα ἐπιτεύγματα τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος, δὲν ἐξετόπισε ἀμέσως τὸ χειρόγραφο. Στὴν ἀρχὴ μάλιστα συμπορεύτηκαν γιὰ ἀρκετὸ διάστημα. Ἀργότερα ὅμως οἱ κύκλοι στοὺς ὁποίους τὸ ἔντυπο ἔφθανε, καὶ ἐπομένως οἱ ἄνθρωποι πρὸς τοὺς ὁποίους τὸ περιεχόμενό του ἀπευθυνόταν καὶ τοὺς ἐπηρέαζε, διευρύνονταν ὅλο καὶ πιὸ πολύ. Ἔτσι ἄρχισαν νὰ ἐπικρατοῦν οἱ νέες ἰδέες ποὺ διοχέτευαν οἱ πνευματικὲς πηγὲς μὲ τὰ βιβλία τους. Ἡ Ἐκκλησία πρώτη, ἕνεκα τῆς ἀποστολῆς της, χρησιμοποίησε τὸ ἔντυπο γιὰ νὰ διοχετεύσει στὴν ἐλεύθερη, καὶ κυρίως στὴν ὑπόδουλη, χριστιανοσύνη τὴ διδασκαλία της· οἱ δάσκαλοι τοῦ Γένους, γιὰ νὰ διαδώσουν τὰ μηνύ-

ματα τῆς παιδείας μαζὶ μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς γλώσσας, καὶ οἱ φωτισμένοι τῆς Εὐρώπης, τὶς νέες ἀντιλήψεις περὶ ἀνθρώπου, πολιτείας, κοινωνίας, ἐλευθερίας κτλ. Οἱ χιλιάδες τῶν ἔντυπων βιβλίων ποὺ σώζονται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς, ὁποιαδήποτε καὶ ἂν εἶναι ἡ προέλευσή τους, μᾶς μιλοῦν μιὰ πολυσήμαντη γλώσσα. Δὲν ἀποκαλύπτουν μόνο τὸ περιεχόμενο, γνωστὸ ἄλλωστε τὶς περισσότερες φορὲς καὶ ἀπὸ τὰ χειρόγραφα, μᾶς μιλοῦν ἀκόμη γιὰ τοὺς πρώτους χρῆστες, γιὰ τὰ ἐνδιαφέροντά τους, φιλοξενοῦν τὶς σκέψεις τους ὑπὸ τύπον σημειώσεων, ἐπισημαίνουν τοὺς φορεῖς, τὴ διακίνηση καὶ τοὺς δρόμους τοῦ ἐντύπου, ἀναγράφουν τὰ τυπογραφεῖα, τὴν ἀξία, τοὺς ἐπιμελητὲς τῶν ἐκδόσεων, τοὺς χορηγούς. Ἀφήνουν τέλος νὰ διαφανεῖ ἡ φλογερὴ ἐπιθυμία μερικῶν προσωπικοτήτων νὰ συγκροτήσουν βιβλιοθῆκες.

Ὑπὸ αὐτὸ τὸ πρίσμα τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Βιβλιοθήκης παύει νὰ εἶναι μόνο ἀπολογιστικὸ-στατιστικό. Δὲν ἐνδιαφέρει δηλαδὴ νὰ μάθομε πόσες ἐκδόσεις τοῦ Ἄλδου Μανουτίου ἔχει, πόσα incunabula ἢ ἀρχέτυπα ἢ παλαίτυπα, πληροφορίες ποὺ κεντρίζουν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν σύγχρονων συλλεκτῶν παλαιῶν ἐκδόσεων, ἀλλὰ ἀναζητοῦμε μέσα ἀπὸ τὰ φύλλα τῶν ἐντύπων πληροφορίες σύνθετες, ὅπως καὶ μέσω τῶν ἄλλων θησαυρῶν, γιὰ ἐκείνους ποὺ ἀσκήτεψαν, ποὺ πάλεψαν, ποὺ ἐδειναπάθησαν γιὰ νὰ κρατήσουν ὄχι μόνο ἀναμμένη τὴ δάδα τῆς Ὀρθοδοξίας καὶ τοῦ Ἑλληνισμοῦ στὴν καρδιὰ τοῦ Αἰγαίου ἐπὶ ἐννέα συναπτοὺς αἰῶνες, ἀλλὰ καὶ νὰ σημαδέψουν καίρια τὶς τύχες τους.

Παραδίδοντας σήμερα τὸν τόμο αὐτό, ἀφιέρωμα στὰ 900 χρόνια τῆς Πάτμου, στὸ ἐκλεκτὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ καὶ στοὺς λάτρεις τοῦ ὡραίου, ἔχομε τὴν πεποίθηση ὅτι προάγομε καὶ τὴν ἔρευνα στοὺς τομεῖς στοὺς ὁποίους τὰ ἀντίστοιχα κεφάλαια ἀναφέρονται. Ἐπιπλέον πιστεύομε ὅτι καθιστοῦμε πιὸ εὔκολη σὲ πολλοὺς τὴν προσπέλαση στὶς ἀνεκτίμητες καλλιτεχνικὲς ἀξίες τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ τῆς Ὀρθοδοξίας.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Αὐτὸ ποὺ σήμερα μᾶς ἐντυπωσιάζει στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἁρμονική της σχέση πρὸς τὸ περιβάλλον (εἰκ. 1), φυσικὸ ἢ κτισμένο, εἶναι ἡ συνέχειά της καὶ ἡ σύνδεσή της μὲ τὴν ἱστορία: Στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, οἱ ἀνεγέρσεις κτιρίων, οἱ τροποποιήσεις, οἱ ἐπισκευὲς ἢ οἱ ἀλλαγὲς χρήσεων ποὺ πραγματοποιήθηκαν μὲ τὴν πρωτοβουλία πολλῶν ἀνθρώπων καὶ μὲ τὴν ἐναλλαγὴ ἔργων, ἄλλοτε ἁπλῶν γιὰ τὴν κάλυψη ἀναγκῶν κι ἄλλοτε μὲ καλλιτεχνικὲς προθέσεις, ἡ Μονὴ πῆρε στὰ 900 χρόνια τοῦ βίου της ἕναν δικό της μοναδικὸ ἀρχιτεκτονικὸ χαρακτήρα. Ἡ δυναμικὴ αὐτὴ τοῦ κτισίματος, γιὰ τὴν ὁποία ἐν μέρει μᾶς πληροφοροῦν ἐπιγραφικὲς καὶ ἄλλες μαρτυρίες, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μοναδικὴ ἐπίσης πολιτιστικὴ παρουσία τοῦ μοναστηριοῦ ἐπὶ ἐννέα αἰῶνες στὸν νησιωτικὸ ἑλληνικὸ χῶρο, δίνουν στὴ μελέτη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς του ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον.

Ἡ σχετικὴ ἔρευνα ἔχει ἀρχίσει κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ ’60 μὲ τὴν παρουσίαση τριῶν σημαντικῶν ἐργασιῶν: Ὁ Ἀναστάσιος Ὀρλάνδος,[1] σ’ ἕνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἔργα του, μαζὶ μὲ τὶς βυζαντινὲς τοιχογραφίες ἐξέτασε τὸ σύνολο τοῦ συγκροτήματος. Κυρίως ἔστρεψε τὴν προσοχή του στὴν πρώτη, τὴ βυζαντινὴ περίοδο τῆς οἰκοδομικῆς του ἱστορίας ἀναλύοντας τὰ κτίρια ποὺ τῆς ἀνήκουν. Ἡ Κάντω Φατούρου εἶχε ἀπὸ πιὸ παλιὰ δημοσιεύσει τὸ ὡραιότερο ἀπὸ τὰ παρεκκλήσια τῆς Μονῆς[2] καὶ σὲ ἄλλο αὐτοτελὲς βιβλίο,[3] μαζὶ μὲ τὸν Στέλιο Παπαδόπουλο, εἶχε ἐκδώσει τὶς ἐπιγραφὲς τῆς Μονῆς, ὑλικὸ πολύτιμο γιὰ τὴν ἱστορικὴ ἑρμηνεία πολλῶν ἀπὸ τὰ μνημεῖα της.

Ὑπάρχουν ὅμως ἀκόμα μεγάλα περιθώρια ἔρευνας γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου, προκειμένου νὰ χρονολογηθοῦν ὅλα τὰ κτίρια ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν, νὰ ἑρμηνευθοῦν καὶ κατὰ τὸ δυνατὸν νὰ ἀναπαρασταθοῦν στὶς διάφορες περιόδους τῆς ζωῆς τους. Γιὰ ἕνα σημαντικὸ μάλιστα μέρος τῶν χρηστικῶν κτιρίων στὴν καρδιὰ τοῦ συγκροτήματος δὲν ὑπάρχει ἀκόμα οὔτε στοιχειώδης τεκμηρίωση ἢ περιγραφή. Καὶ τὰ πράγματα δυσχεραίνονται πολὺ περισσότερο γιὰ ἀρκετὰ μέρη τοῦ μοναστηριοῦ ποὺ κατεδαφίστηκαν κατὰ τὸ διάστημα 1957–1961 προκειμένου νὰ ἀνακατασκευαστοῦν στερεότερα ἢ νὰ δώσουν θέση σὲ σύγχρονες ἐγκαταστάσεις.

Ἡ κατανόηση λοιπὸν καὶ ἡ ἑρμηνεία ὁλόκληρου τοῦ μοναστηριοῦ δὲν εἶναι ἀκόμα ἐφικτή. Ὁ λαβύρινθος ἀπὸ διαδρόμους καὶ χώρους (σχέδιο 1), καὶ μάλιστα σὲ διάφορες στάθμες, μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωση ἑνὸς ἐξαιρετικὰ λειτουργικοῦ πλέγματος χρήσεων ποὺ δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν ὀχυρωμένων «παραδοσιακῶν» οἰκισμῶν τοῦ Αἰγαίου.[4] Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Μονὴ ἦταν ἀπὸ παλιὰ ἰδιόρρυθμη καὶ ὄχι κοινοβιακὴ[5] ἔχει ἀσφαλῶς παίξει τὸ ρόλο του σ’ αὐτό. Ἡ λειτουργικότητα ὅμως δὲν τεκμηριώνεται καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς γνωστῆς «συσσωρευτικῆς διαδικασίας»[6] (ποὺ τελικὰ ἔχει ὑποτάξει στὸ σύνολο καὶ τὰ ἐπὶ μέρους μεγαλύτερα κτίρια, αὐτὰ ποὺ προέκυψαν ἀπὸ σχεδιασμὸ) δὲν ἑρμηνεύεται χωρὶς μιὰ πληρέστερη ἀνάλυση καὶ μιὰ ἀκριβέστερη χρονολόγηση ὅλων τῶν τμημάτων τοῦ μοναστηριοῦ.

Ἀπ' ἔξω, ἡ Μονὴ δεσπόζει στὸν γύρω οἰκισμὸ τῆς Χώρας, φαινομενικὰ ἀπροσπέλαστη καὶ μεγαλειώδης (εἰκ. 2). Ὁ ἔντονος φρουριακός της χαρακτήρας[1] (εἰκ. 4), ἡ φυσικὴ ἔξαρση τοῦ ἐδάφους στὸ ὁποῖο θεμελιώθηκε, καὶ κυρίως ἡ σχέση τῶν μεγεθῶν δημιουργοῦν τὴν ἐκπληκτικὴ αὐτὴ ἐντύπωση ἐπιβολῆς, δείχνουν τὸ ρόλο τοῦ ἄρχοντα καὶ τοῦ προστάτη ποὺ ἔπαιξε ἐπὶ αἰῶνες τὸ μοναστήρι στὸ νησὶ τῆς Πάτμου, μαρτυροῦν σαφῶς ποιὸς εἶναι ὁ πυρήνας τῆς ζωῆς τοῦ οἰκισμοῦ[2] ἀπὸ τὸν ὁποῖο ξεκίνησαν ἐδῶ ὅλα. Ἐξίσου ἐντυπωσιακὴ μὲ ὁποιαδήποτε μητρόπολη σὲ μεσαιωνικὸ οἰκισμὸ τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης ἡ Μονὴ τοῦ Θεολόγου σφραγίζει μὲ τὴν παρουσία της τὸ χαρακτήρα ὁλόκληρου τοῦ νησιοῦ (εἰκ. 3).

ΤΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

Στὴν πρώτη περίοδο τῆς ζωῆς τοῦ μοναστηριοῦ μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει δύο κυρίως οἰκοδομικὰ προγράμματα: Τὸ ἀρχικὸ ποὺ συνδέεται ἀπευθείας μὲ τὸν ἱδρυτή του, τὸν ὅσιο Χριστόδουλο, καὶ τοῦ 12ου αἰώνα. Οἱ χρονολογήσεις τῆς περιόδου αὐτῆς ἔχουν προκύψει μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια, ἀφ' ἑνὸς ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ πληροφοριῶν ποὺ προέρχονται ἀπὸ ἔγγραφα καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀπὸ κατὰ προσέγγιση χρονολόγηση τοιχογραφιῶν, ποὺ στηρίζεται σὲ τεχνοτροπικὰ δεδομένα.[3] Ἔτσι θεωρεῖται βέβαιο[4] ὅτι τὸ καθολικό, ἡ ὑποκείμενη σ' αὐτὸ κινστέρνα, ἡ τράπεζα στὴν πρώτη της ξυλόστεγη μορφή, μερικὰ κελιὰ ποὺ σώζονται στὴ νότια διώροφη πτέρυγα καὶ μεγάλο μέρος τῶν τειχῶν ἔγιναν πρὶν ἀκόμα πεθάνει ὁ Ὅσιος, στὸ διάστημα 1088–1093. Στὸ πρόγραμμα τοῦ 12ου αἰώνα ἀνήκουν ὁ ἐσωνάρθηκας τοῦ καθολικοῦ,[5] ἡ ἀναμόρφωση τῆς τράπεζας, τὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας καὶ ἴσως καὶ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου. Ἡ ἔνταξη καὶ τοῦ ἐξωνάρθηκα στὸ ἴδιο πρόγραμμα δὲν ἀποκλείεται.

Ἀλλά, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, πολλὰ στοιχεῖα, ἀκόμα καὶ τῆς βυζαντινῆς περιόδου τῆς Μονῆς, ἔχουν μελετηθεῖ ἀνεπαρκέστατα: Τῆς κινστέρνας δὲν ὑπάρχουν οὔτε τὰ στοιχειώδη σχέδια,[6] ἡ χρονολόγηση τῶν κελιῶν τῆς νότιας πτέρυγας εἶναι ἀδικαιολόγητη,[7] καὶ γιὰ τὰ τείχη κανεὶς ἀκόμα δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ ποιὰ τμήματα ἀνήκουν στὰ μνημονευόμενα ἀπὸ τὰ κείμενα[8] καὶ ποιὰ ἔχουν ἀνακατασκευαστεῖ παλιὰ ἢ πρόσφατα.[9]

Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ καθολικοῦ πάντως δὲν κρύβονται ἀτέλειες καὶ ἰδιομορφίες ποὺ προδίδουν πενία καὶ ἐπαρχιωτισμό. Ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὴν κάποια ὀργανωτικὴ ἱκανότητα στὴ διαμόρφωση τῆς ὑπόγειας κινστέρνας,[10] τὸ ἴδιο τὸ κτίριο τῆς ἐκκλησίας κατὰ κανένα τρόπο δὲν συγκρίνεται μὲ τὰ σύγχρονά του στὴν Πόλη ἢ στὴν Ἑλλάδα.

Κατ' ἀρχὴν τὸ καθολικὸ δὲν ὑψώνεται ἐλεύθερο στὸ κέντρο τῆς αὐλῆς, πράγμα ποὺ ἀποτελεῖ τὸν κανόνα στὰ ὀρθόδοξα μοναστήρια,[11] ἀλλὰ σχεδὸν περικλείνεται ἀπὸ προστὴν ὁποία ἀνήκει τὸ μνημεῖο,[12] ἄγνωστη στὸν κύκλο τῆς πρωτεύουσας καὶ σχετικὰ ἀσυνήθιστη στὴν Ἑλλάδα, ἔχει τὰ περισσότερα παραδείγματά της στὴν Κρήτη,[13] χῶρο ἰδιαιτεροτήτων κάνει τὸ καθολικὸ τοῦ Θεολόγου ἕνα unicum γιὰ τὴ βυζαντινὴ ναοδομία: Οἱ κόγχες τοῦ ἱεροῦ ἐγγράφονται στὸ πάχος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου καὶ οἱ μεταξύ τους παραστάδες παραλείπονται. Στὸ ἀνατολικὸ τμῆμα διαγράφεται μὲν ἡ κεραία τοῦ σταυροῦ,[14] τὰ γωνιακὰ ὅμως διαμερίσματα ὑπερυψώνονται τόσο, ὥστε οἱ θόλοι νὰ ἀλληλοτέμνονται. Στὸ δυτικὸ τμῆμα μὲ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς ἴδιας ἰδέας ἀνυψώσεως τῶν γωνιακῶν διαμερισμάτων, ἡ κεραία παύει νὰ διακρίνεται καὶ στὴ θέση της μπαίνει ἕνα ρωμαϊκοῦ τύπου σταυροθόλιο. Ὅλα τὰ γωνιακὰ διαμερίσματα ἀντὶ γιὰ διαμήκεις ἔχουν ἐγκάρσια διατεταγμένες καμάρες, πράγμα σπάνιο.[15] Ἀρχικά, ἂν καὶ ὁ ναὸς ἦταν μοναστηριακός, δὲν εἶχε νάρθηκα.

Ὅλα αὐτὰ δημιουργοῦν ἐρωτήματα γιὰ τὶς προθέσεις τοῦ Ὁσίου. Εἴμαστε μπροστὰ στὴν ἄρνηση ἐφαρμογῆς τῆς δοκιμασμένης σὲ ἀμέτρητα παραδείγματα τοῦ 11ου αἰώνα διαρθρώσεως τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου τῶν σταυροειδῶν ναῶν; Πρόκειται γιὰ ἀδεξιότητα, αὐτοσχεδιασμὸ ἀδαῶν μαστόρων, ἢ ἁπλῶς (ὅπως πίστευε ὁ Ὀρλάνδος[1]) για προσπάθεια νὰ δημιουργηθεῖ πάνω ἀπὸ τοὺς θόλους ἕνα ἐνιαῖο βατὸ δῶμα;

Ἀλλὰ οἱ μορφικὲς καὶ κατασκευαστικὲς ἰδιομορφίες τῆς ἐξεταζόμενης ἐκκλησίας μᾶς ὁδηγοῦν μάλλον στὴ δεύτερη ὑπόθεση: Ὁ κυκλικὸς σὲ κάτοψη τροῦλος, ἀδιάρθρωτος ἐξωτερικά, θυμίζει ξεπερασμένα ἀρχαϊκὰ πρότυπα.[2] Οἱ τοιχοποιίες, ὅσο μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει, εἶναι ἁπλούστατες ἀργολιθοδομὲς χωρὶς προθέσεις καλλιτεχνικῆς ἐμφανίσεως. Ἀπὸ τοὺς ἐσωτερικοὺς κίονες, οἱ δύο τουλάχιστον εἶναι κτιστοί, ἐπιχρισμένοι,[3] καὶ ὅλοι ἔχουν χονδροειδὴ καὶ ἀκόσμητα τεκτονικὰ κιονόκρανα. Τέλος, τὰ γλυπτὰ ποὺ ἐνσωματώθηκαν στὸ καθολικό, εἶναι ὅλα *spolia*· τίποτα δὲν φαίνεται νὰ λαξεύθηκε εἰδικὰ γι' αὐτό. Τὸ μοναδικὸ περίτεχνο ἀρχιτεκτονικὸ στοιχεῖο εἶναι ἐδῶ τὸ μαρμάρινο δάπεδο[4] (εἰκ. 17), ἡ μεγάλη ὅμως τεχνικὴ καὶ στυλιστικὴ του ὁμοιότητα πρὸς τὸ δάπεδο τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας[5] θὰ μποροῦσε νὰ στηρίξει τὴν ἄποψη ὅτι στρώθηκε κι αὐτὸ ἀργότερα, κατὰ τὸν 12ο αἰώνα.

Τὸ καθολικὸ λοιπόν, τὸ κτίσμα ποὺ προσέφερε ὁ Ὅσιος στὸν Θεολόγο, ἦταν ἕνα κτίριο χωρὶς προθέσεις, λιτό, σχετικὰ φτωχό, στολισμένο μὲ γλυπτὰ σὲ δεύτερη χρήση, καὶ ἴσως κτισμένο ἀπὸ μαστόρους μὲ περιορισμένες[6] προοπτικὲς καὶ δυνατότητες.[7] Ἡ ἔμφαση ποὺ δίδεται στὰ ἔγγραφα τοῦ Ὁσίου γιὰ τὴν ἀνέγερση τῶν τειχῶν (ποὺ ἐξασφάλιζαν τὴν ἐπιβίωση τῆς Μονῆς) καὶ ὄχι τοῦ καθολικοῦ, ἐπιβεβαιώνει τὶς ἀπόψεις ποὺ ἔχουν ἤδη διατυπωθεῖ[8] γιὰ τὸ ρεαλισμὸ ποὺ διέκρινε τὸν ἱδρυτὴ τῆς Μονῆς.

Ἀνάλογα πράγματα θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πεῖ γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφὴ τῆς τράπεζας. Ἦταν ἕνα λιτὸ κτίριο μὲ ξύλινη στέγη[9] καὶ εὐτελεῖς τοιχοποιίες, στὰ ἀνατολικὰ τείχη, σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ καθολικό[10] καὶ χωρὶς κἀν τὴν καθιερωμένη ἡμικυκλικὴ κόγχη γιὰ τὴ θέση τοῦ ἡγουμένου.[11]

Στὰ ἔργα τοῦ 12ου αἰώνα βλέπει κανεὶς τὴν πρόθεση νὰ βελτιωθοῦν τὰ κτίρια τοῦ βιαστικοῦ καὶ φτωχοῦ πρώτου προγράμματος καὶ μάλιστα μὲ τρόπο ἔντεχνο, ποὺ μαρτυρεῖ κάποιες καλλιτεχνικὲς προθέσεις: Ἡ τράπεζα γίνεται θολοσκέπαστη (εἰκ. 21), ἀλλὰ ἀποκτᾶ καὶ τροῦλο. Τὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας (εἰκ. 20) στεγάζει, ὅπως καὶ ὁ νάρθηκας, τὸν αὐξημένο ἀριθμὸ τῶν μοναχῶν, ἀλλὰ πλουτίζεται μὲ ἕνα κιονοστήρικτο πρόπυλο ποὺ δεσπόζει στὴ δευτερεύουσα αὐλὴ τῆς Μονῆς (εἰκ. 23). Δὲν θὰ ἦταν τολμηρὸ νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα τοῦ 12ου αἰώνα ὀφείλονται στὸν ἴδιο πρωτομάστορα: Ὅλα χαρακτηρίζονται ἀφ' ἑνὸς ἀπὸ ἐλαφρῶς ὀξυκόρυφα τόξα καὶ καμάρες (ὁπωσδήποτε ἀπροσδόκητα σὲ τόσο πρώιμη ἐποχή)[12] καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀπὸ ἕναν ἰδιότυπο τρόπο στηρίξεως τῶν θόλων μὲ τὴ βοήθεια στηριγμάτων (κιόνων ἢ πεσσῶν) ποὺ τοποθετοῦνται σὲ ἐπαφὴ μὲ τοὺς τοίχους. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι θετικό, ὄχι μόνον ἀπὸ πλευρᾶς εὐστάθειας, ἀλλὰ καὶ αἰσθητικῆς, γιατὶ στηρίγματα καὶ τόξα πλουτίζουν τὶς ἐντυπώσεις τῶν ἐσωτερικῶν χώρων διαρθρώνοντας τὶς πλάγιες ἐπιφάνειές τους.

Ξαναγυρνώντας στὸ θέμα τῆς χρησιμοποιήσεως παλιῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν στὰ δύο προγράμματα τῆς πρώτης περιόδου, μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ προέλευσή τους δὲν εἶναι ἑνιαία, δεδομένου ὅτι ἀνῆκαν σὲ κτίρια διαφορετικῆς κλίμακας[13] καὶ διαφόρων ἐποχῶν. Μερικὰ κομμάτια[14] ἔχουν τὸ δικό τους ἐνδιαφέρον καὶ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ μελετηθοῦν καθαυτά: Πάνω ἀπὸ τὴν Ὡραία Πύλη σώζεται ὀγκῶδες τμῆμα μεσοβυζαντινοῦ θυρώματος[15] μὲ κυμάτια καὶ ἔξεργο ἰσοσκελὴ σταυρὸ κατὰ τὸν ἄξονα. Στὸ ἀνώφλι τῆς πλάγιας εἰσόδου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου ἀπὸ τὸ νάρθηκα, ἔχει ἐνσωματωθεῖ, ἀφοῦ ἀπολαξεύθηκε, μαρμάρινο μέλος μὲ κανόνα ἰωνικῶν ὠῶν, ἄριστης κλασικῆς ἢ ἑλληνιστικῆς τέχνης καὶ ἐξαιρετικῆς διατηρήσεως, ἴσως γεῖσο.[16] Τέλος, στὴν τράπεζα ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ τεμάχια ἑνὸς μικροῦ σχετικά, παλαιοχριστιανικοῦ ἄμβωνα,[17] ἄλ-

λα σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ τραπέζια, ὡς ἐπένδυση,[1] καὶ ἕνα μεγάλο στὸ ἀναλόγιο τοῦ ἀναγνώστη, τοποθετημένο στὴν κατάλληλη θέση.[2]

Χαρακτηριστικὲς ὁμοιότητες[3] στοὺς κατὰ χώρα σωζόμενους στυλοβάτες τέμπλων τοῦ καθολικοῦ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας μᾶς πείθουν ὅτι καὶ τὰ δύο τέμπλα ἀνήκουν (ὅπως καὶ οἱ πλακοστρώσεις) στὰ προγράμματα τοῦ 12ου αἰώνα. Δυστυχῶς τὰ λίγα μαρμάρινα μέλη ποὺ σώθηκαν, τὰ ὁποῖα θὰ μποροῦσαν νὰ ἀνήκουν σὲ τέμπλα,[4] δὲν ἐπιτρέπουν οὔτε κὰν τὴ διατύπωση ὑποθέσεων γιὰ τὴ μορφή τους. Στὸν τομέα ὅμως τῆς μεσοβυζαντινῆς διακοσμητικῆς γλυπτικῆς ἔχομε δύο ἄλλα ἔργα ποὺ παρουσιάζουν καὶ ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον: Τὴ σαρκοφάγο τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου[5] (εἰκ. 18) καὶ τὴν ταφικὴ πλάκα ἑνὸς ἄγνωστου πρωτοσπαθάριου[6] (εἰκ. 22), πού, ὅπως φαίνεται, εἶχε ταφεῖ στὴ Μονή.

ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΟΨΕΩΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ

Πιὸ πάνω, τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου στὴ νοτιοδυτικὴ γωνία τοῦ καθολικοῦ ἀπαριθμήθηκε, κάπως βιαστικά, ἀνάμεσα στὰ ἔργα τοῦ 12ου αἰώνα. Ὁ Ὀρλάνδος,[7] κρίνοντας κυρίως ἀπὸ τὸν τυφλό του τροῦλο, τὸ θεώρησε ἔργο τῆς Τουρκοκρατίας, τοῦ 15ου ἢ τοῦ 16ου αἰώνα, κάποιες ἐνδείξεις ὅμως ὁδηγοῦν στὸν χρονολογικό του συσχετισμὸ μὲ τὸ νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας καὶ μὲ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας. Οἱ δύο ἀπὸ τὶς πλευρές του ἀνήκουν σ' αὐτὰ τὰ μνημεῖα καὶ ἐμφανεῖς τουλάχιστον ἁρμοὶ μεταξύ τους δὲν ὑφίστανται. Τὸ μαρμάρινο δάπεδο τοῦ παρεκκλησίου[8] καὶ ὁ στυλοβάτης ἑνὸς παλιότερου, ἐπίσης μαρμάρινου, τέμπλου[9] σαφῶς δὲν ἀνήκουν στὴν Τουρκοκρατία καὶ μοιάζουν ἀπολύτως μὲ τὰ ἀντίστοιχα τοῦ καθολικοῦ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας. Ἡ νότια θύρα τῆς ὄψεως τοῦ νάρθηκα δὲν ἐπέτρεπε τὴν ὕπαρξη ἀρκοσολίου καὶ τὴν τοποθέτηση ἀρχικὰ ἐκεῖ τῆς σαρκοφάγου, ὅπως ὑπετέθη. Ἐξάλλου, τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου τυπολογικὰ ἀνήκει σ' ἕναν ἐξαιρετικὰ διαδεδομένο στὸ Βυζάντιο τύπο μικροῦ ναοῦ[10] καὶ τὸ πρότυπο ἀνεγέρσεως ἑνὸς ξεχωριστοῦ τρουλαίου παρεκκλησίου μὲ σκοπὸ τὴν ἰδιαίτερη, γιὰ λόγους γοήτρου, στέγαση τοῦ λειψάνου τοῦ Ἱδρυτῆ-ὁσίου ὑπῆρχε ἤδη[11] σὲ ἄλλα ὀνομαστὰ μοναστήρια.

Γιὰ τὸν ἐξωνάρθηκα, ἢ μάλλον γιὰ τὴν ἀνοιχτὴ τοξωτὴ στοὰ μπροστὰ ἀπὸ τὸ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ (εἰκ. 12), ὁρισμένα ἐρωτήματα, ποὺ ἔχουν σχέση μὲ τὴ χρονολόγηση καὶ τὴν ἀρχική του μορφή, μένουν γιὰ τὴν ὥρα ἀναπάντητα. Σὲ κύρια θέση τῆς κεντρικῆς αὐλῆς τοῦ μοναστηριοῦ καὶ σὲ μέγιστο ποσοστὸ κατασκευασμένη ἀπὸ παλαιοχριστιανικὰ *spolia*,[12] ἡ στοὰ διακρίνεται γιὰ τὴν ποικιλία τῶν λεπτομερειῶν, τὴ χάρη καὶ τὴ γραφικὴ ἀκανονιστία. Αὐτὰ ὀφείλονται στὴ χρήση τοῦ ἀρχαίου ὑλικοῦ ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ πρόθεση προσεγγίσεως στὴν κλίμακα τοῦ ἀνθρώπου ἢ μιᾶς σκόπιμης ἀρνήσεως τοῦ μνημειακοῦ ὄφους. Αὐτὸ τὸ καταλαβαίνει κανεὶς ὅταν συγκρίνει τὸν ἐξωνάρθηκα μὲ τὴ μεταγενέστερη πεσσοστοιχία τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰώνα (εἰκ. 11), ποὺ τρέχει παράλληλα, ἡ ὁποία (ὡς ἀποτέλεσμα ἀρχιτεκτονικοῦ σχεδιασμοῦ) ἐκφράζει στιβαρότητα καὶ κανονικότητα. Ἡ στοὰ τοῦ ἐξωνάρθηκα φαίνεται μπροστά της κακοχαραγμένη, μὲ ἀποκλίσεις τῶν κιόνων της ἀπὸ τὴν κατακόρυφο, καὶ κάπως εὔθραυστη, μὲ τοὺς πολλοὺς καὶ ἀμφιβόλου χρησιμότητος ξύλινους ἐλκυστῆρες της.

Τὸ ἐξαίρετο αὐτὸ μνημεῖο ὁ Ὀρλάνδος σχεδὸν τὸ ἀντιπαρῆλθε[13] χαρακτηρίζοντάς το ὡς ἔργο τοῦ περασμένου αἰώνα.[14] Ὅπως θὰ δοῦμε ὅμως, εἶναι βέβαιο ὅτι ὑπῆρχε γύρω στὰ 1600, δεδομένου ὅτι ἀπεικονίζεται σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ εἰκόνες τῆς ἐποχῆς. Οἱ τοιχογραφίες ποὺ τὸ διακοσμοῦν ἄλλωστε (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀνατολική του πλευρά, ὅπου εἶναι πράγματι νεοτερικὲς)[15] μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν 17ο αἰώνα[16] καὶ σὲ μερικὰ σημεῖα ποὺ ἔχουν ἀποπέσει[17] διακρίνει κανεὶς ἀκόμα πιὸ παλιὸ στρῶμα, μὲ διακοσμητικὰ θέματα.

Πάντως, τὸ δύσκολο[1] πρόβλημα τοῦ χρόνου τῆς ἀρχικῆς ἀνεγέρσεως τοῦ ἐξωνάρθηκα δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιλυθεῖ ἐδῶ. Ἁπλῶς σημειώνεται: α) Ὅτι ὑπάρχει φανερὴ ὁμοιότητα ὡς πρὸς τὶς ἀναλογίες καὶ τὴ δομὴ τῶν ὀξυκόρυφων τόξων του μὲ τὰ ἀντίστοιχα τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας καὶ τῆς τράπεζας, β) ὅτι δὲν ἔχουν ἐνσωματωθεῖ ἐδῶ *spolia* τῆς μέσης ἢ τῆς ὄψιμης βυζαντινῆς περιόδου καὶ γ) τὸ γεγονὸς ὅτι ἀνοιχτοὶ ἐξωνάρθηκες μὲ τοξοστοιχία, ὅπως αὐτὸς ποὺ ἐξετάζουμε, συνηθίζονταν στὸν ἑλληνικὸ κυρίως χῶρο κατὰ τὸν 12ο αἰώνα.[2]

Ἕνα σκαρίφημα τοῦ γνωστοῦ ρώσου προσκυνητῆ Βασιλείου Barskij[3] μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐλέγξουμε σὲ τί ἄλλαξε ὁ ἐξωνάρθηκας ἀπὸ τὸ 1731 ὡς σήμερα: Τὸ ἀκραῖο πρὸς βορρὰ τόξο του κατεδαφίστηκε γιὰ νὰ ξαναχτιστεῖ μὲ πολὺ μικρότερο ἄνοιγμα[4] καὶ ἡ βορινὴ εἴσοδος τοῦ ἐσωνάρθηκα κλείστηκε, ὁ τρουλίσκος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου κρύφτηκε μ' ἕνα τοιχάριο καὶ ὁ τοῖχος μὲ τὰ ἑπτὰ ἀνοίγματα καὶ τὶς ἐπάλξεις στὸν ὄροφο κατεδαφίστηκε. Γιὰ τὶς δραστικὲς αὐτὲς ἐπεμβάσεις ποὺ ἀλλοίωσαν κατὰ πολὺ τὸ μνημεῖο, θὰ ξαναγίνει λόγος.

Μὲ τὰ παραπάνω δεδομένα μποροῦμε νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ καθολικοῦ μὲ τὴ μορφὴ τοῦ προπλάσματος (μακέτας) ποὺ παριστάνεται νὰ προσφέρει ὁ ὅσιος Χριστόδουλος στὸν Θεολόγο (βλ. Φορητὲς Εἰκόνες, εἰκ. 52). Τὴ σημασία ποὺ ἔχουν οἱ ζωγραφικὲς αὐτὲς ἀπεικονίσεις γιὰ τὴ μελέτη τῆς προσόψεως τοῦ καθολικοῦ, ἐπεσήμανε πρῶτος ὁ Μανόλης Χατζηδάκης,[5] ὁ ὁποῖος καὶ δημοσίευσε τὰ ἔργα αὐτά,[6] φορητὲς εἰκόνες, βημόθυρα καὶ ἕνα τρίπτυχο.

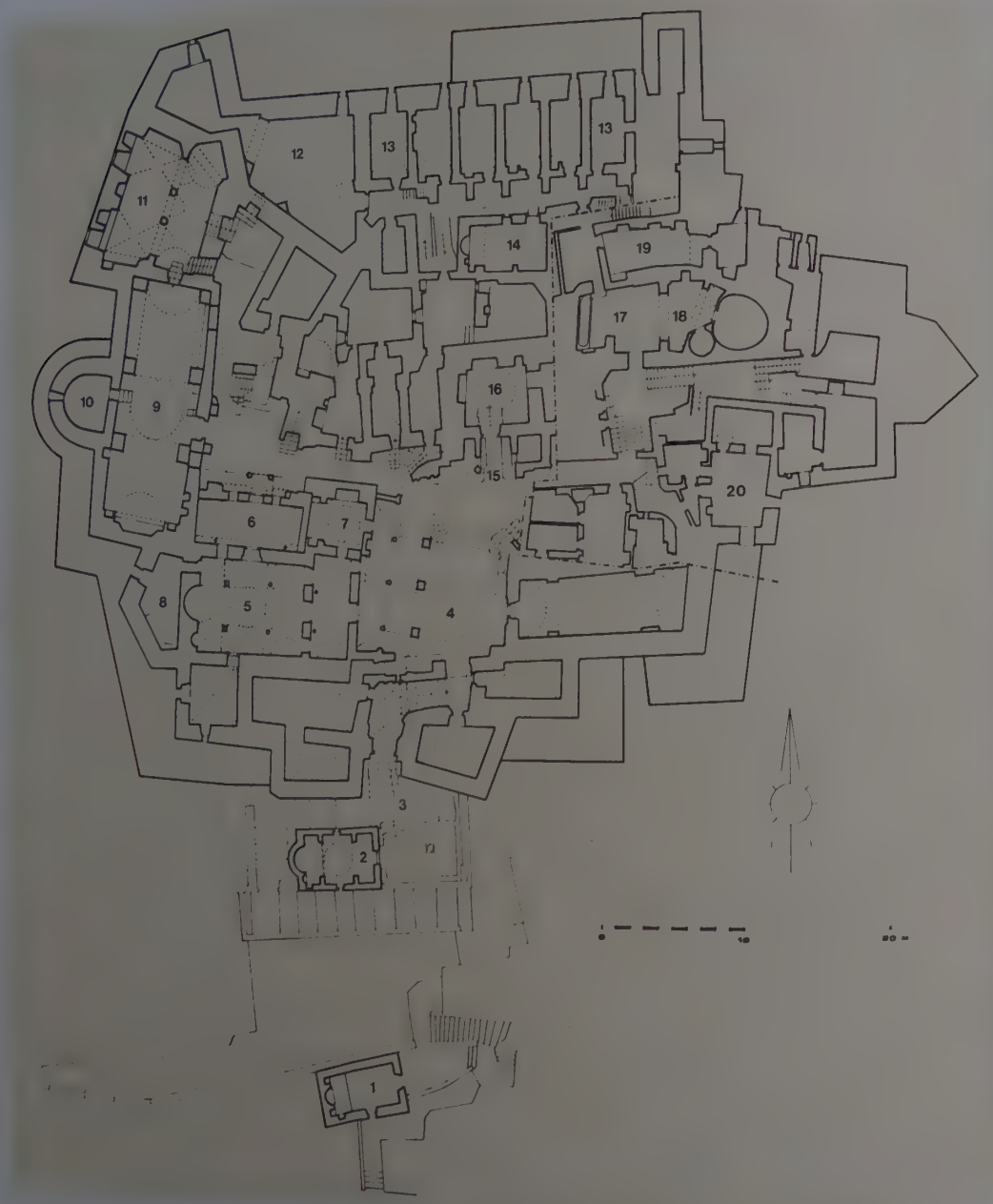
Χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ ἀξία τῶν ἀπεικονίσεων ἀρχιτεκτονικῶν ἔργων ἀπὸ βυζαντινοὺς ἢ μεταβυζαντινοὺς ζωγράφους εἶναι σχετική,[7] γιατὶ ἡ ἀφαίρεση[8] καὶ ἡ σχηματοποίηση τοῦ ἀντικειμένου ἦταν δεδομένη. Στὴν περίπτωση ὅμως τοῦ καθολικοῦ τοῦ Θεολόγου ἔχομε κάποιες λεπτομέρειες ποὺ μᾶς βεβαιώνουν ὅτι περὶ τὸ 1600 ὁ ἐξωνάρθηκας ὄχι μόνον ὑπῆρχε ἀλλὰ καὶ ἐθεωρεῖτο ἀρχαῖος, τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἱδρυτῆ. Πράγματι ἀπεικονίζονται τὰ τρία τόξα ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὸ ναό, οἱ τρεῖς πόρτες, οἱ ἑλικωτὲς ραβδώσεις τοῦ ἑνὸς ἀπὸ τοὺς κίονες,[9] οἱ ξύλινοι ἑλκυστῆρες,[10] οἱ μικρὲς παραστάδες μεταξὺ τῶν τόξων στὴν ἐπέκταση πρὸς τὰ πάνω τῶν κιόνων,[11] καὶ πίσω ὁ κυκλικὸς τροῦλος. Ἀλλὰ ἀπεικονίζονται καὶ στοιχεῖα ποὺ ἀργότερα κατεδαφίστηκαν: Ἕνα εἶδος στοᾶς στὸν ὄροφο μὲ διπλοὺς κιονίσκους,[12] μέσα ἀπὸ τὰ τόξα τῆς ὁποίας διακρίνονται ὀξυκόρυφα παράθυρα, κι ἀκόμα ἡ μονοκλινὴς στέγη ποὺ κάλυπτε τὸν ἐξωνάρθηκα καὶ σχηματιζόταν μπροστὰ ἀπὸ τὴν πάνω στοὰ μὲ τὴν παρεμβολὴ ἴσως ἑνὸς ὑπαίθριου διαδρόμου.[13] Ἀπ' ὅλα τὰ παραπάνω ἀπεικονιζόμενα, μόνον οἱ ἐπάλξεις θὰ πρέπει νὰ ἔγιναν σὲ ὄψιμη ἐποχή.

Γιὰ ἕνα μακρότατο διάστημα, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 12ου ὡς τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα, δὲν ὑπάρχουν συγκεκριμένες ἄμεσες ἢ ἔμμεσες πληροφορίες γιὰ οἰκοδομικὰ ἔργα στὴ Μονὴ τοῦ Θεολόγου. Οἱ ἱστορικὲς συνθῆκες μποροῦν νὰ ἑρμηνεύσουν τὴν ὕφεση αὐτὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς δραστηριότητας, ἂν καὶ εἶναι βέβαιο ὅτι μικρῆς σημασίας χτίσιμο, στὸ πνεῦμα τῆς δυναμικῆς ἀνανεώσεως τῶν χρηστικῶν κτιρίων, ποτὲ δὲν ἔπαψε νὰ πραγματοποιεῖται στὸ μοναστήρι.[14]

ΤΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

Κατὰ τὸν 16ο αἰώνα, μετὰ τὴν ἑδραίωση τῆς τουρκικῆς ἐξουσίας στὸ Αἰγαῖο καὶ τὴ λήξη τοῦ πολέμου μεταξὺ Βενετίας καὶ Τουρκίας (1540), ἡ Πάτμος μπαίνει βαθμιαία σὲ μιὰ ἐποχὴ εὐημερίας, βασισμένης στὴ ναυτιλία καὶ στὸ ἐμπόριο. Ἡ Μονὴ τοῦ Θεολόγου μὲ τὰ προνόμιά της μετέχει στὴν οἰκονομικὴ αὐτὴ δραστηριότητα. Συνακόλουθα, καὶ τὰ δύο, τόσο ἡ Χώρα ὅσο καὶ τὸ μοναστήρι, γνωρίζουν ὡς τὸ 1700 περίπου μιὰ σπουδαία

1

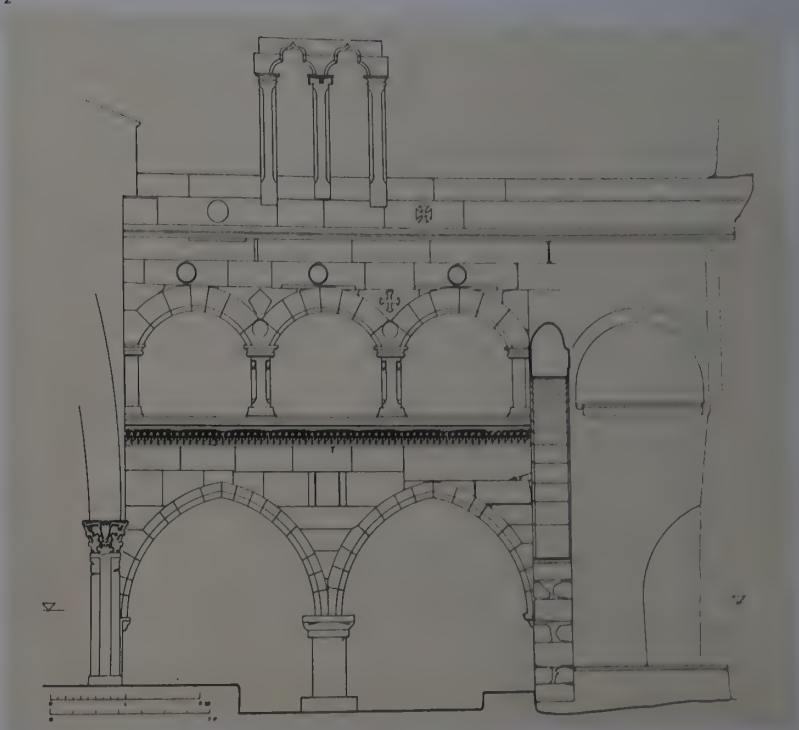


Σχέδιο 1
Κάτοψη τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Θεολόγου.
1. Παρεκκλήσιο Ἁγίου Ὀνουφρίου.
2. Παρεκκλήσιο τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων.
3. Κεντρική εἴσοδος.
4. Κεντρική αὐλή.
5. Τὸ καθολικό.
6. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας.
7. Παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου.
8. Παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Νικολάου.
9. Τράπεζα. 10. Ἀποθήκη ἐντὸς τοῦ ἀνατολικοῦ πύργου.
11. Μαγειρεῖο. 12. Μύλος.
13. Κελιὰ νότιας πτέρυγας.
14. Παρεκκλήσιο τῶν Ἁγίων Πάντων. 15. Στοά, ἡ λεγόμενη «τζαφάρα».
16. Παρεκκλήσιο τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (στὸν ὄροφο).
17. Ζυμωτήριο. 18. Φοῦρνος.
19. Κελὶ τοῦ πατρὸς Νικοδήμου.
20. Κελὶ τοῦ πατρὸς Ἀνθίμου. (Στὴ σχεδίαση τῆς κατόψεως χρησιμοποιήθηκαν στοιχεῖα ἀπὸ βιβλία τοῦ Ἀ. Κ. Ὀρλάνδου καὶ τῆς Κ. Φατούρου, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ σχέδια ἀποτυπώσεων τοῦ Δημ. Ὀ. Κατσάρη, τοῦ 1955).

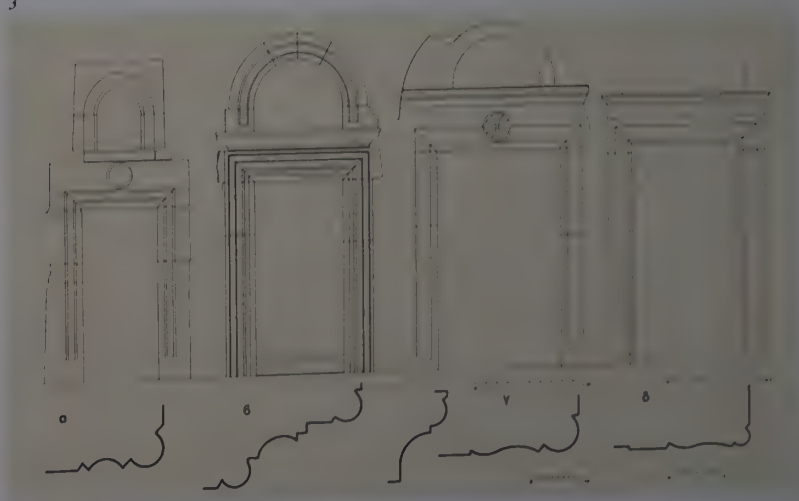
Σχέδιο 2
Ἡ διώροφη στοά, ἡ λεγόμενη «τζαφάρα», στὴ νότια πλευρὰ τῆς κεντρικῆς αὐλῆς τῆς Μονῆς.

Σχέδιο 3
Τέσσερα θυρώματα στὴ Μονὴ τοῦ Θεολόγου: α) Τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, β) τοῦ παρεκκλησίου τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, τοῦ 1605, γ) μεταξὺ τῆς κύριας καὶ τῆς δευτερεύουσας αὐλῆς, τοῦ 1738 καὶ δ) μεταξὺ τοῦ καθολικοῦ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας, πιθανὸν τοῦ 1745.

2



3



οἰκονομικὴ ἀκμὴ καὶ ἀποκτοῦν νέα ἀξιόλογα κτίρια. Οἱ ἐπιγραφὲς ποὺ συνοδεύουν τὰ κτίρια αὐτὰ τῆς Μονῆς μᾶς ἐπιτρέπουν ὄχι μόνο νὰ τὰ χρονολογήσουμε ἀλλὰ καὶ νὰ μάθουμε τοὺς δωρητές τους, πρόσωπα σημαντικὰ καὶ γνωστὰ τὶς περισσότερες φορές, κι ἀκόμα νὰ τὰ συσχετίσουμε μὲ τὶς γενικότερες συνθῆκες ποὺ ἴσχυσαν κατὰ τὸ ἴδιο διάστημα.

Στὸ ὑπέρθυρο ἑνὸς κελιοῦ, δυτικὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ αὐλή,[1] στὸν τρίτο ὄροφο, σώθηκε ἡ πιὸ παλιὰ ἐπιγραφὴ τῆς περιόδου, τοῦ ἔτους 1556. Ἕνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα παρεκκλήσια, τοῦ Τιμίου Σταυροῦ[2] (εἰκ. 24), χτίζεται πιθανότατα τὸ 1598 καὶ τρία χρόνια ἀργότερα γίνεται ἕνα σοβαρὸ ἔργο στερεώσεως τῶν τειχῶν, τὸ χτίσιμο τῆς ἀνατολικῆς σκάρπας[3] (εἰκ. 5). Δωρητὲς δὲν μαρτυροῦνται. Τὸ 1603 ὁ Νικηφόρος ὁ Κρής, ἡγούμενος τῆς Μονῆς καὶ ἀργότερα ἐπίσκοπος Λαοδικείας,[4] πρόσωπο διακρινόμενο γιὰ τὴν παιδεία του, χτίζει στὴν εἴσοδο τοῦ συγκροτήματος τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους[5] (εἰκ. 6), ἕνα παρεκκλήσιο μικρό, ἀλλὰ ἀντιπροσωπευτικὸ γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς περιόδου αὐτῆς. Σύγχρονο εἶναι καὶ τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο του, ὅπως καὶ τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας,[6] τοῦ 1607 (εἰκ. 19 καὶ 20). Καὶ γιὰ τὰ δύο θὰ ξαναγίνει λόγος.

Τὸ 1611 ὁ Παρθένιος Παγκώστας, ἱδρυτὴς τῆς γνωστῆς στὴν Πάτμο Μονῆς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, ἔχτισε, πάλι κοντὰ στὴν εἴσοδο, ἕνα παρεκκλήσιο[7] στὴ μνήμη τοῦ ἁγίου Ὀνουφρίου. Τὸ ὄνομά του συνδέεται καὶ μὲ ἄλλο ἕνα παρεκκλήσιο, τοῦ Προδρόμου,[8] πρὶν ἀπὸ τὸ 1605. Λίγο ἀργότερα[9] τὰ ἔργα τοῦ Νικηφόρου τοῦ Κρητὸς ὁλοκληρώνονται μὲ τὴν ἀνέγερση τοῦ σκευοφυλακίου, δίπλα στὸ καθολικό, προκειμένου νὰ στεγαστοῦν ἐκεῖ τὰ βιβλία ποὺ ἄφησε στὸ μοναστήρι.[10] Μετὰ τὸ σεισμὸ τοῦ 1646 ἔγιναν νέα ἔργα στερεώσεως τῶν τειχῶν· δημιουργεῖται ἡ μεγάλη σκάρπα ποὺ ἀγκαλιάζει ὅλη τὴ βορειοανατολικὴ γωνία τῆς Μονῆς, μὲ δαπάνες ἑνὸς ντόπιου, τοῦ Νικολάου Μαθᾶ.[11] Τῆς ἴδιας περιόδου πρέπει νὰ εἶναι καὶ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Βασιλείου,[12] στὸ δῶμα, σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ βόρειο τεῖχος, τοῦ ὁποίου οἱ τοιχογραφίες, ἀλλὰ κυρίως τὰ ἀκιδογραφήματα,[13] ἔχουν ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον.

Ἀκολουθεῖ μιὰ περίοδος δύσκολη: Λεηλασία τῆς Πάτμου, πτώση τῆς Κρήτης, κύμα προσφύγων στὴ Χώρα, οἰκονομικὴ κρίση μετὰ τὸ 1671. Τὸ μοναστήρι ὅμως, ἤδη στὰ 1677, εἶναι σὲ θέση νὰ χτίσει μιὰ ἀκόμα σκάρπα[14] γιὰ τὴν ἐνίσχυση τῶν τειχῶν. Κατὰ τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰώνα πραγματοποιεῖται τέλος ἕνα μεγάλο οἰκοδομικὸ πρόγραμμα, τὸ γνωστὸ μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Νεοφύτου Γριμάνη,[15] μητροπολίτη Καρπάθου, τὸν ὁποῖο μάλιστα ἀποκάλεσαν γιὰ τὴ γενναιοδωρία του νέο κτήτορα.[16] Πρόκειται γιὰ τὸ πρόγραμμα ποὺ θὰ δώσει στὴ Μονὴ τοῦ Θεολόγου τὴν τελικὴ της μορφή, αὐτὴν ποὺ ἔχουμε περίπου καὶ σήμερα.

Ἐκτὸς λοιπὸν ἀπὸ μιὰ ἀκόμα σκάρπα[17] στὰ τείχη (τοῦ 1700), τὸ πρόγραμμα περιλαμβάνει τὴν προσθήκη ἑνὸς δεύτερου ἐξωνάρθηκα στὸ καθολικό[18] (εἰκ. 10), τὴν ἀναμόρφωση τῆς κεντρικῆς αὐλῆς[19] (εἰκ. 7 καὶ 8) καὶ τὴν ἀνέγερση μιᾶς ἰδιόμορφης στοᾶς μὲ δύο ὀρόφους, τῆς γνωστῆς ὡς «τζαφάρας»[20] (1698), ποὺ δεσπόζει στὴν ἴδια θέση (εἰκ. 9). Κάποιες οἰκοδομικὲς λεπτομέρειες[21] πείθουν ὅτι μὲ αὐτὴ τὴ σειρὰ πραγματοποιήθηκαν καὶ μάλιστα σ' ἕνα μικρὸ χρονικὸ διάστημα.

Τὴν ἐντυπωσιακὴ αὐτὴ ὁμάδα ἀρχιτεκτονικῶν ἔργων 150 χρόνων τὴν χαρακτηρίζουν οἱ καλλιτεχνικὲς προθέσεις καὶ ἡ στυλιστικὴ ἑνότητα. Μὲ ἐξαίρεση τὶς σκάρπες[22] τοῦ τειχισμένου περιβόλου, τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν ἔγιναν γιὰ νὰ καλύψουν βιοτικὲς ἀνάγκες, ἀλλὰ γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουν τὶς προθέσεις τῶν δωρητῶν, ποὺ ἤθελαν νὰ προσφέρουν κάτι μὲ ἀξιώσεις στὸ μοναστήρι. Ὅπως καὶ οἱ ἑκατοντάδες τῶν κινητῶν ἀφιερωμάτων,[23] ἄμεσα μαρτυροῦν γιὰ τὶς ἀμοιβαῖες σχέσεις γοήτρου Μονῆς καὶ δωρητῶν, τόσο τῶν Πατμίων ὅσο καὶ αὐτῶν ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸν εὐρύτερο χῶρο τῆς Ὀρθοδοξίας. Ἡ παιδεία καὶ ἡ συνεχὴς ἐπαφὴ μὲ τὸν ἔξω κόσμο ἔκαναν τὴν κοινωνία στὴν ὁποία ζοῦσαν αὐτοὶ οἱ δωρητὲς νὰ ἐνδιαφέρεται ζωηρὰ γιὰ τὴν τέχνη καὶ νὰ ξέρει νὰ τὴν ἐκτιμήσει

ποιοτικά. Ἡ στυλιστικὴ ἑνότητα ὀφείλεται στὴν ἐπικράτηση (τόσο στὸ μοναστήρι ὅσο καὶ στὴ Χώρα) μιᾶς τοπικῆς «σχολῆς» μαστόρων καὶ στὴν ἐφαρμογὴ ἑνὸς συγκεκριμένου ὑλικοῦ δομῆς. Ἀμέσως διευκρινίζεται ὅτι ἡ «σχολὴ» δὲν εἶναι πατμιακή, ὅπως μὲ ἔμφαση ἔχει ὑποστηριχθεῖ,[1] ἀλλὰ δωδεκανησιακὴ μὲ ἑστία τὴ Ρόδο.

Πρόκειται γιὰ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἰδίωμα ποὺ γεννήθηκε στὴ Ρόδο, κατὰ μίμηση τοῦ ἐπίσημου ἐκεῖ ὑστερογοτθικοῦ τρόπου, καὶ ἐφαρμόσθηκε σὲ δεκάδες κτίρια, πρὸ καὶ μετὰ τὴν ἀποχώρηση τῶν Ἱπποτῶν, τὸ 1522. Τὸ ἰδίωμα αὐτὸ μὲ γνωρίσματα τὰ ὑστερογοτθικὰ μορφικὰ στοιχεῖα, τὴ γενίκευση τῆς λιθοξοϊκῆς καὶ τὸ σχεδιασμὸ (προϋπόθεση γιὰ τὴν ἐφαρμογή της), διαδόθηκε στὰ γύρω νησιά, ὑπῆρξε ἀσυνήθιστα μακρόβιο[2] καὶ ἀπέδωσε πολύ. Ἀνάλογα φαινόμενα ἀναδείξεως τοπικῆς ἀλλὰ δυτικότροπης τεχνοτροπίας, μὲ δραστηριότητα ὑπὸ τοὺς Τούρκους, εἶναι γνωστὰ στὴ Χίο[3] καὶ στὴν Κρήτη. Στὴν Πάτμο ὅμως ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ δὲν εἶναι πατμιακή. Τείνει κανεὶς νὰ πιστέψει ὅτι οἱ Πάτμιοι δὲν διακρίθηκαν ὡς μαστόροι. Σαφῶς ξέρομε ὅτι ὁ ἀρχιτεχνίτης τοῦ Παρθενίου, ὁ Μαστροστεφανής,[4] ἦταν Ρόδιος, ὁ μάστορας τῆς «τζαφάρας», ὁ Δανιὴλ γιὸς Γεωργίου, ἦταν ἐπίσης Ρόδιος,[5] καὶ ὁ Μανουὴλ ποὺ πύργωσε τὴ βόρεια σκάρπα ἐρχόταν ἀπὸ τὴν Κῶ.[6] Μία μόνο μνεία ντόπιου μάστορα σώθηκε (στὸ «Βραβεῖον»), ἐνῶ ἀντίθετα εἶναι γνωστοὶ καὶ ἄρκετοι ἄλλοι ξένοι.[7]

Τὰ ἔργα τῆς ντόπιας αὐτῆς «σχολῆς» καὶ τὰ ἀντίστοιχα κτίσματα τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου τὰ χαρακτηρίζουν: α) Ἡ ἐπιλεκτικὴ χρήση μορφῶν τοῦ ὑστερογοτθικοῦ θεματολογίου (βεργία, κυμάτια, θυρώματα καὶ πλαίσια παραθύρων,[8] ἀποτμήσεις γωνιῶν σὲ πεσσοὺς καὶ σὲ τόξα, ἐπάλξεις ἁπλὲς ἢ διχαλωτές, τόξα ὀξυκόρυφα ἢ χαμηλωμένα, «ἐπίπεδοι θόλοι» μὲ ὀξὺ στοιχεῖο κατὰ τὸν ἄξονα, ἐλεύθερα τόξα μορφῆς ἀντηρίδων[9], ἀλλὰ καὶ ἡ υἱοθεσία κάποιων τουρκικῶν στοιχείων (σειρὰ ἀπὸ σταλακτίτες,[10] βλ. σχέδιο 2, ρόδακες μορφῆς ρόδου[11]). β) Ἕνα συγκεκριμένο σύστημα ἀναλογιῶν καὶ γ) Ἡ ἄριστη λιθοξοϊκὴ (κατεργασία τοῦ αὐτοφυοῦς ὑλικοῦ τῆς δομῆς, περιορισμὸς τοῦ πάχους τῶν ἁρμῶν, θολοδομία ἀπὸ λίθο). Ὁ ντόπιος τεφρὸς ἀνδεσίτης,[12] γνωστὸς ὡς «πέτρα τοῦ Μανώλακα», ἀποδείχθηκε ἄριστο ὑποκατάστατο τοῦ πωρόλιθου τῆς Ρόδου, ἔχοντας ἀνάλογες ἰδιότητες.

Ὑποστηρίχθηκε ἐπίσης μὲ ξεχωριστὴ ἔμφαση[13] ὅτι οἱ λαμπρὲς ἀναλογίες καὶ ἡ μορφικὴ ἐνάργεια ποὺ χαρακτηρίζουν τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους, ἕνα ἀπὸ τὰ παρεκκλήσια τῆς Μονῆς (1603), ἀπηχοῦν σύγχρονες ἀναγεννησιακὲς ἀρχιτεκτονικὲς ἰδέες. Κι αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθεῖ.[14] Ἁπλῶς ἡ τοπικὴ τεχνοτροπία ἔχει φτάσει ἐδῶ σὲ τελειότητα ποὺ ἀγγίζει τὸ κλασικό.

Στὴν ἴδια αὐτὴ περίοδο 1550–1700 ἀνήκουν καὶ μερικὰ ἔξοχης τέχνης ξυλόγλυπτα τέμπλα, τὰ ὁποῖα στόλισαν τὸ μοναστήρι: Τοῦ καθολικοῦ,[15] σήμερα στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἀπορθιανῶν τῆς Χώρας, καὶ τῶν παρεκκλησίων τῆς Παναγίας,[16] τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων,[17] τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου[18] καὶ ἄλλα.[19] Ὅλα ἔχουν κρητικὴ τὴν καταγωγή,[20] συνδυάζουν γλυπτικὴ καὶ ζωγραφικὴ διακόσμηση, στολίζονται μὲ πολύτιμες εἰκόνες καὶ ἀνάγονται στὴν εἰκοσιπενταετία μετὰ τὸ 1600. Ὁ διάκοσμος ἐδῶ, σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὴν ἀρχιτεκτονική, ἔχει ἀναγεννησιακὴ κυρίως τὴ μορφολογία, δεδομένου ὅτι στὴ μεγαλόνησο, μὲ ἀφετηρία τὴ Βενετία, ἔχουν πιὰ διαδοθεῖ οἱ νέες ἰδέες καὶ οἱ νέες μορφές.

Ἡ περίοδος μεταξὺ τοῦ 1700 καὶ τοῦ τέλους τῆς Ἐπαναστάσεως δὲν ἔχει ἀφήσει στὴ Μονὴ τοῦ Θεολόγου σημαντικὰ ἔργα, παρὰ τὴ γενικὴ οἰκονομικὴ ἄνεση ποὺ γνώρισε καὶ ἡ ἴδια[21] καὶ ὅλο τὸ νησί. Τροποποιήσεις γιὰ τὴν κάλυψη ἀναγκῶν ἀσφαλῶς θὰ ἔγιναν, μία ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶναι αἰσθητή: Κατεδαφίστηκε στὸν ὄροφο τοῦ καθολικοῦ ὁ τοῖχος τῆς προσόψεως (αὐτὸς ποὺ ἐπιστεφόταν μὲ ἐπάλξεις καὶ εἶχε τὰ ἑπτὰ ἀνοίγματα) καὶ ξαναχτίστηκε, πιθανῶς τὸ 1802, στὴ μορφὴ ποὺ ἔχει σήμερα, κατὰ δύο μέτρα δυτικότερα, πάνω δηλαδὴ ἀπὸ τὴν τοξοστοιχία τοῦ ἐξωνάρθηκα. Δημιουργήθηκε ἔτσι ἡ εὐρύ-

χωρη αἴθουσα τῆς παλιᾶς βιβλιοθήκης.[1] Ἀσαφὴ παραμένουν τὰ σχετικὰ μὲ τὶς ἐπιγραφές της.[2]

Στὶς ἀρχὲς τοῦ περασμένου αἰώνα, τὸ 1806, χτίστηκε, χωρὶς ἀρχιτεκτονικὲς ἀξιώσεις, καὶ τὸ συνοδικό, μὲ χορηγία τοῦ Νεκταρίου, ἐπισκόπου Σάρδεων. Δύο ἀρχαιοπρεπεῖς ἐπιγραφὲς[3] τὸ πιστοποιοῦν. Στὸν ἐξωνάρθηκα τοῦ καθολικοῦ πραγματοποιοῦνται κάποιες τροποποιήσεις (γιὰ τὶς ὁποῖες ἔγινε λόγος) καὶ οἱ τρεῖς εἴσοδοι (δύο πρὸς τὸν ἐσωνάρθηκα καὶ μία πρὸς τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου) στολίζονται μὲ νέα μαρμάρινα περίτεχνα θυρώματα[4] (εἰκ. 13 καὶ 14). Ἡ ἀνάμειξη διακοσμητικῶν θεμάτων ἀφ' ἑνὸς ὀθωμανικῶν (ὅπως εἶναι οἱ σταλακτίτες στὰ μικρά, καὶ οἱ ρόδακες μορφῆς ρόδου στὸ μεγάλο) καὶ ἀφ' ἑτέρου δυτικῆς τέχνης (κλιματίδες μὲ νατουραλιστικὰ φύλλα ποὺ ξεκινοῦν χαμηλὰ ἀπὸ μικρὰ ἀγγεῖα), ἀλλὰ κυρίως ὁ χαρακτήρας τους, κάνει τὰ μαρμάρινα αὐτὰ πλαίσια τυπικὰ δείγματα τοῦ τουρκικοῦ διακοσμητικοῦ μπαρὸκ τοῦ 18ου αἰώνα, ποὺ γνώρισε μεγάλη διάδοση στὸν ἑλληνικὸ χῶρο.[5] Στὴν ἴδια ἑνότητα ἔργων θὰ πρέπει νὰ καταταγοῦν τόσο τὰ ξύλινα θυρόφυλλα[6] στὶς ἴδιες εἰσόδους, ὅσο καὶ οἱ ξυλόγλυπτες ἐπενδύσεις τῶν παλαιῶν ἑλκυστήρων[7] μέσα στὸ ναό.

Τὸ 1820, πάλι μὲ δαπάνη τοῦ Νεκταρίου Σάρδεων,[8] κατασκευάζεται τὸ βαρὺ χρυσωμένο ξυλόγλυπτο τέμπλο τοῦ καθολικοῦ (εἰκ. 15) μὲ πλῆθος γλυπτὲς παραστάσεις (εἰκ. 16) καὶ εἰκόνες, τὸ τελευταῖο ἴσως σοβαρὸ ἔργο στὴ Μονή.

Κατὰ τὴν περίοδο 1700–1830 βλέπει κανεὶς ἐπίσης, σὲ λίγα ἔργα, τὴν βαθμιαία πιὰ ἔκπτωση τῆς ντόπιας τεχνοτροπίας καὶ τῆς λιθοξοϊκῆς. Στὸ θύρωμα μεταξὺ τῆς κύριας αὐλῆς καὶ τῆς αὐλῆς τῆς τράπεζας[9] τοῦ 1738, στὴν πύλη μεταξὺ τοῦ καθολικοῦ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας,[10] πιθανότατα τοῦ 1745, σ' ἕνα φρεατοστόμιο μπροστὰ ἀπὸ τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους,[11] ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὰ πρότυπα εἶναι πιὰ ἐμφανὴς στὶς μέτριες ἀναλογίες καὶ στὰ ἐπιπεδοποιημένα τους κυμάτια (σχέδιο 3).

ΤΡΟΠΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΝΕΟΤΕΡΙΚΑ ΚΤΙΡΙΑ ΣΤΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

Κατὰ τὸ χρονικὸ διάστημα ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση ὡς τὶς μέρες μας, παρὰ τὴν οἰκονομικὴ ἄνεση τῆς Πάτμου (τουλάχιστον ὡς τὸ τέλος τοῦ αἰώνα) καὶ παρὰ τὸ ἐπιστημονικὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἀρχίζει νὰ δημιουργεῖται, οἱ δραστηριότητες τῆς Μονῆς βρίσκονται σὲ ὕφεση. Τὸ μοναστήρι δὲν θὰ γνωρίσει τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ κλασικισμοῦ, ὅπως ὁ οἰκισμὸς τῆς Χώρας.[12] Ἡ ἀνέγερση νέων κτιρίων ἀγγίζει τὸ μηδὲν καὶ οἱ διάφορες κατασκευὲς γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση ἀναγκῶν δὲν ἔχουν κὰν τὴν παλιὰ γραφικότητα. Σὲ κάποιες δημοσιευμένες φωτογραφίες[13] ἔχει τεκμηριωθεῖ ἡ προϊοῦσα ὑποβάθμιση τοῦ συγκροτήματος μὲ ἀσπρίσματα, παρασιτικὲς κατασκευές,[14] μικροκαταρρεύσεις,[15] σωληνώσεις ἐγκαταστάσεων καὶ τὰ παρόμοια. Ὁ σεισμὸς τοῦ 1956 φαίνεται ὅτι προκάλεσε σημαντικὲς ζημιὲς τόσο στὰ τείχη ὅσο καὶ σὲ κτίσματα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ μοναστηριοῦ.

Μὲ τὰ ἔργα τῆς περιόδου 1957–1964 γράφεται τὸ τελευταῖο κεφάλαιο τῆς οἰκοδομικῆς ἱστορίας τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου. Πρόκειται γιὰ τὸ δραστικὸ καὶ μέγα πρόγραμμα ποὺ ἐξετέλεσε ἡ Ἐφορεία Ἀρχαιοτήτων Δωδεκανήσου[16] σὲ συνεργασία μὲ τὴ διεύθυνση Ἀναστηλώσεως τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, μὲ δαπάνες τοῦ ἑλληνικοῦ δημοσίου· τὸ πρόγραμμα περιελάμβανε στερεώσεις, ἀποκαταστάσεις, παντοειδὴ ἔργα εὐπρεπισμοῦ, ἀλλὰ καὶ ἀνακατασκευὲς σὲ μεγάλη κλίμακα, καὶ τὴν ἀνέγερση ἑνὸς μεγάλου τετραόροφου σύγχρονου κτιρίου γιὰ τὴ στέγαση σκευοφυλακίου, βιβλιοθήκης, μουσείου καὶ ξενώνων. Ἡ τελευταία ἐπέλυσε τεράστια πρακτικὰ προβλήματα, εἶχε ὅμως ὡς προϋπόθεση τὴν κατεδάφιση διαφόρων κτισμάτων τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τῆς Μονῆς, ἀγνώστου μορφῆς καὶ ἡλικίας.

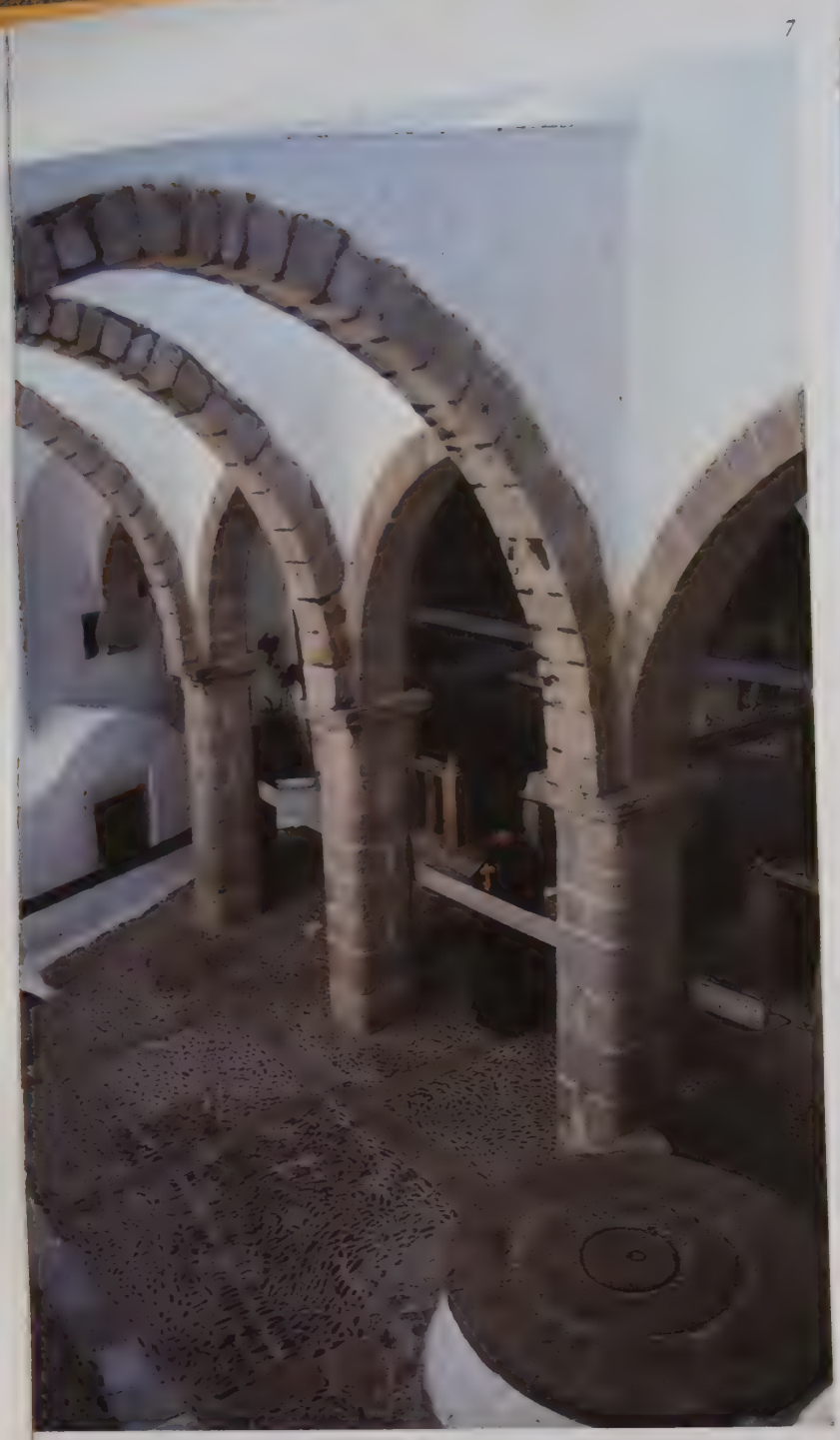
Δυστυχῶς, παρὰ τὶς ἐξαγγελίες,[1] ποτὲ δὲν δημοσιεύθηκε ἕνας ἀναλυτικὸς ἀπολογισμὸς τοῦ μεγάλου αὐτοῦ προγράμματος· οἱ ἀναφορὲς σὲ χρονικά[2] εἶναι πολὺ συνοπτικές, καθὼς καὶ ἡ μνεία ποὺ κάνει ὁ Ὀρλάνδος στὸ σύγγραμμά του γιὰ τὴ Μονή.[3] Ὅπως ἤδη σημειώθηκε,[4] στὴ μελλοντικὴ ἔρευνα γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Μονῆς, τὰ ἔργα ποὺ ἔγιναν ἀπὸ τὸ 1957 ὡς τὸ 1964 θὰ προκαλέσουν προβλήματα, γιατὶ ἔχουν δημιουργήσει ἀβεβαιότητα ὡς πρὸς τὴν αὐθεντικότητα πολλῶν τμημάτων της καὶ ὡς πρὸς τὴ μορφὴ ὅσων δὲν διατηρήθηκαν, προβλήματα τὰ ὁποῖα ἡ συστηματικὴ ἔρευνα τῶν ἀρχείων[5] θὰ μπορέσει ἴσως νὰ ἀμβλύνει.

Ἀπὸ τὴ συνοπτικὴ αὐτὴ ἐξιστόρηση ἔγινε φανερὴ ἡ ποικιλία τῶν ἀρχιτεκτονικῶν ἐκφράσεων ποὺ πραγματοποιήθηκαν στὸ μοναστήρι τοῦ Θεολόγου, καθὼς καὶ ὁ πλοῦτος τοῦ κτισμένου κελύφους μιᾶς ἀδιάκοπης μοναχικῆς ζωῆς ἐπὶ ἐννέα αἰῶνες. Λίγα μνημεῖα στὴν Ἑλλάδα ἔχουν νὰ ἐπιδείξουν τὴν τεχνοτροπικὴ πολυμέρεια σὲ ἀντιστοιχία πρὸς τὴ συνέχεια τοῦ βίου ποὺ ἔχουμε στὴν Πάτμο. Στεγάζοντας ἄλλωστε ἕνα καταπληκτικὸ σύνολο κινητῶν θησαυρῶν, τὸ συγκρότημα τῆς Μονῆς ἔχει καὶ μιὰ εἰδικὴ χρηστικὴ ἀξία, πέρα ἀπὸ τὶς ἐμφανεῖς καλλιτεχνικὲς καὶ ἱστορικὲς ἀξίες του.

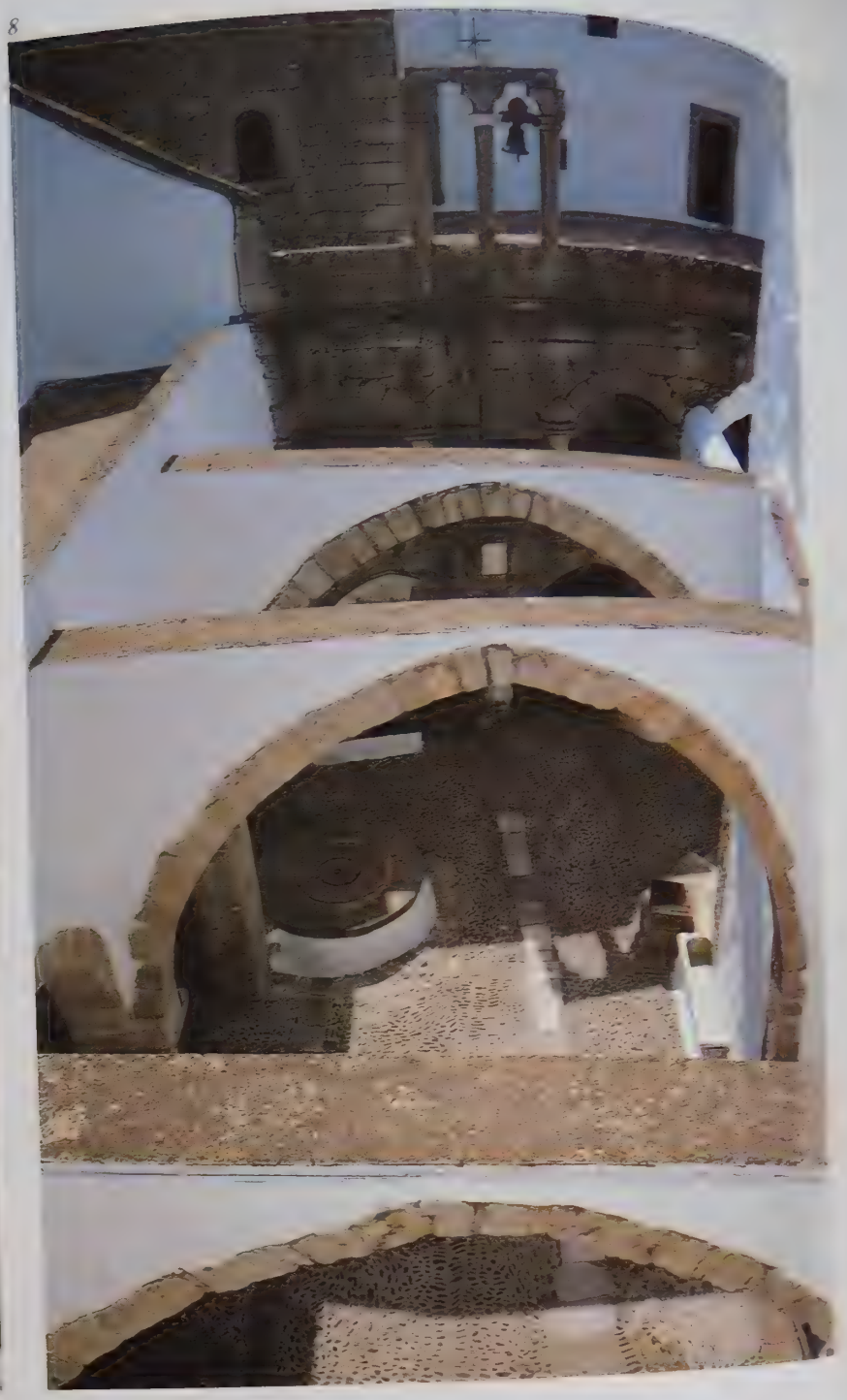
Ἀπὸ ὅλα αὐτά, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν πνευματική του ἀκτινοβολία, τὸ μοναστήρι τῆς Πάτμου ἀποκτᾶ γιὰ μᾶς τὴ σημασία τοῦ μοναδικοῦ. Μιᾶς παρουσίας, ἑνὸς κέντρου λατρείας ἐνταγμένου στὸ περιβάλλον τοῦ Αἰγαίου, σὲ πλήρη ἀκμὴ καὶ σήμερα, μιᾶς κιβωτοῦ τῆς βυζαντινῆς καὶ τῆς νεοελληνικῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως.

1. Ὁ οἰκισμὸς τῆς Χώρας Πάτμου καὶ ἡ Μονὴ τοῦ Θεολόγου ἀπὸ τὰ βορειοδυτικά.

2. Ἡ Μονὴ τοῦ Θεολόγου ἀπὸ τὰ βορειοανατολικά. →

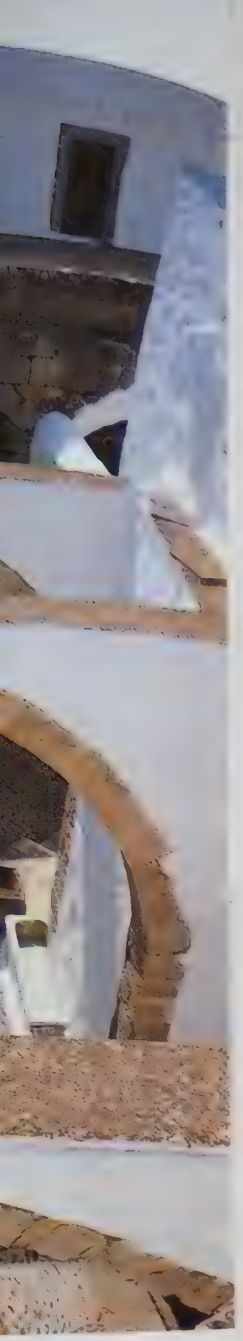


7. Τμῆμα τῆς κεντρικῆς αὐλῆς τῆς Μονῆς ἀπὸ ψηλά.



8. Τὰ τόξα-ἀντηρίδες πάνω ἀπὸ τὴν κεντρικὴ αὐλὴ τῆς Μονῆς ἀπὸ ψηλά, καὶ στὸ βάθος τὸ κωδωνοστάσιο τῆς «τζαφάρας».

9. Ἡ διώροφη στοά, «τζαφάρα», ποὺ κλείνει τὴν κεντρικὴ αὐλὴ τῆς Μονῆς, ἀπὸ τὰ νότια.



ῆς Μονῆς
ράρας».

ντρικὴ αὐλὴ

12. Ἄποψη τοῦ ἐξωνάρθηκα τοῦ καθολικοῦ ἀπὸ τὰ βορειοδυτικά.

10. Πεσσοὶ καὶ τόξα τῆς στοᾶς μπροστὰ ἀπὸ τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου.

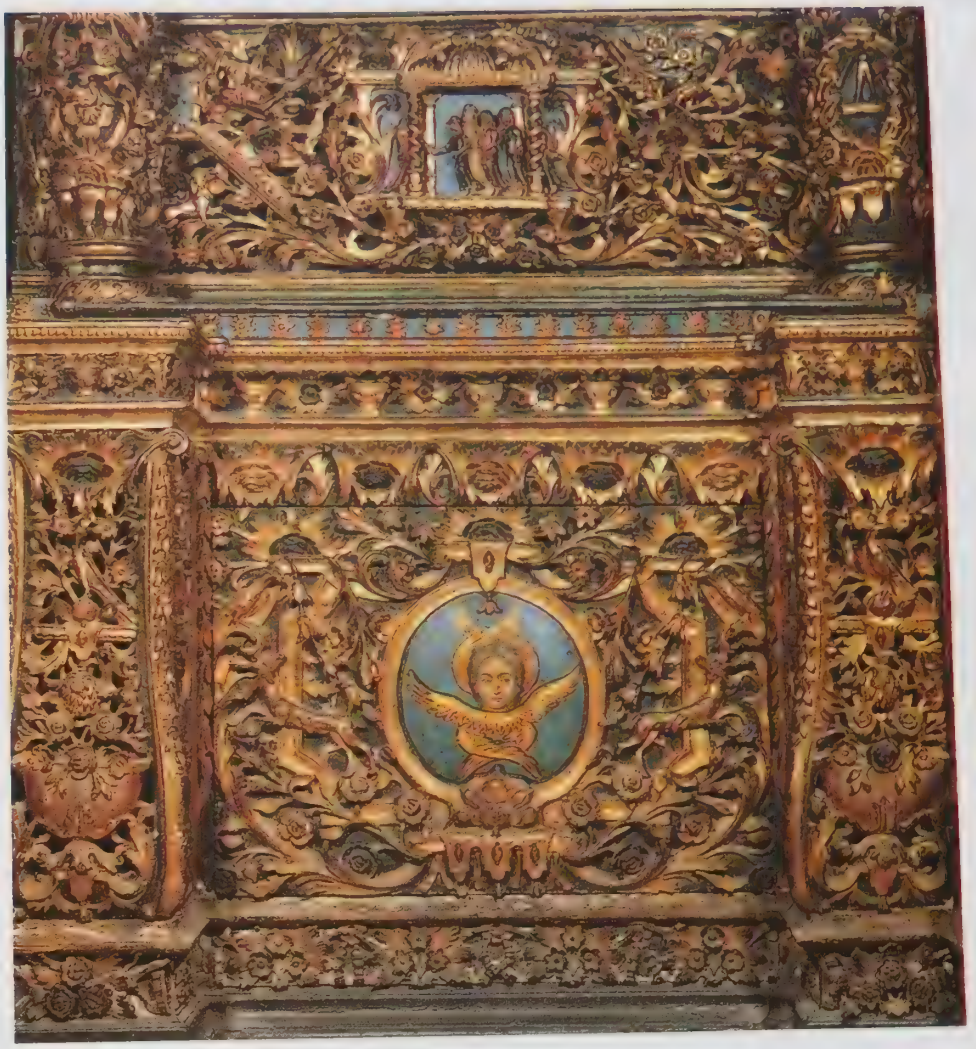
11. Οἱ τοξοστοιχίες τοῦ ἐξωνάρθηκα καὶ τῆς στοᾶς, ἀπὸ τὸ καθολικό.

13. Ἡ εἴσοδος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου.

14. Ἡ κυρία εἴσοδος στὸ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς.

15. Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ καθολικοῦ μὲ τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο τοῦ 1820.

16



17

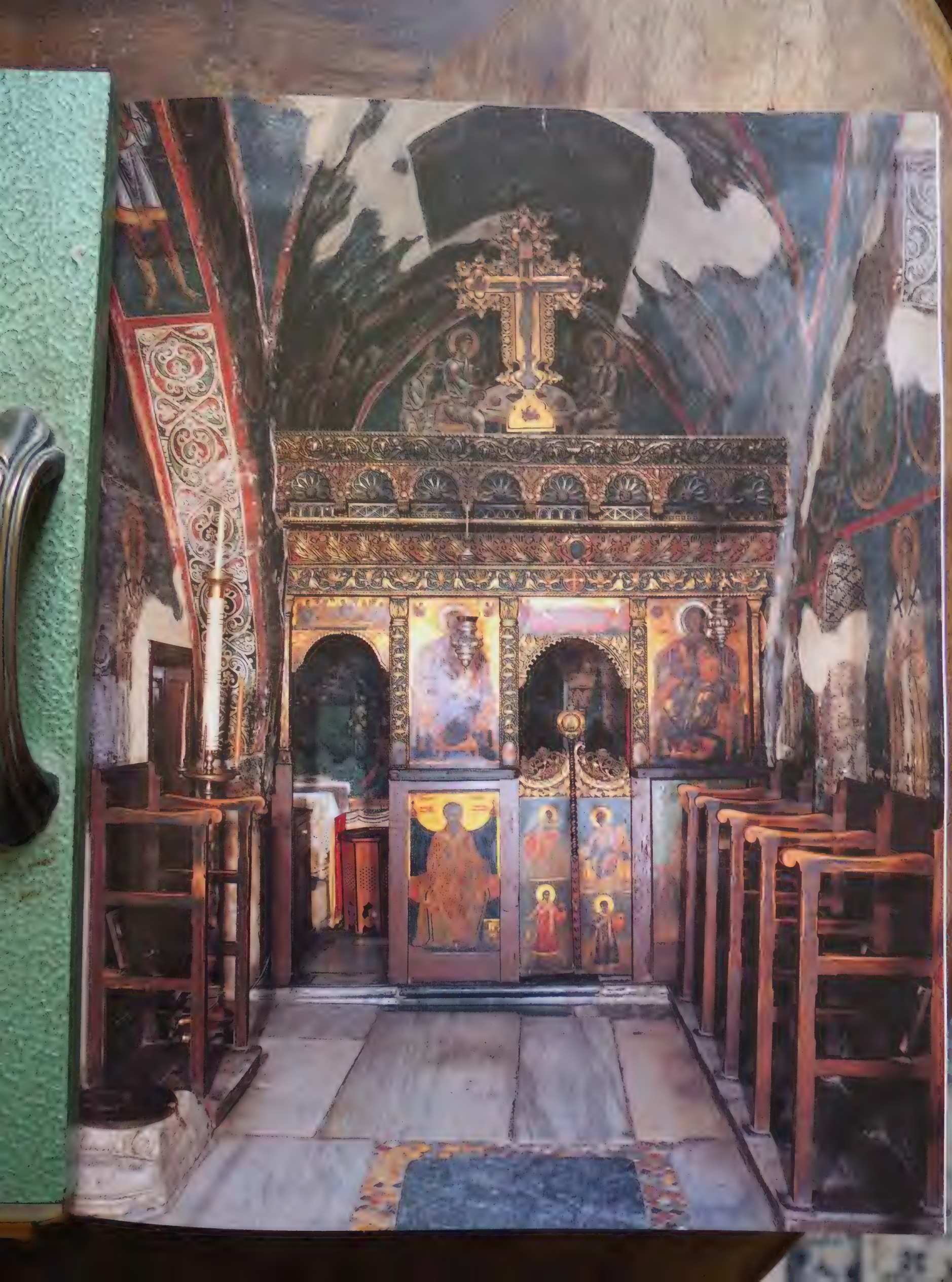
16. Λεπτομέρεια τοῦ κάτω μέρους τοῦ τέμπλου τοῦ καθολικοῦ.

17. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ πλακόστρωτο καὶ μαρμαροθετημένο δάπεδο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς.

18. Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου μὲ τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο ἀριστερὰ καὶ τὴ μαρμάρινη σαρκοφάγο τοῦ Ὁσίου δεξιά, κάτω ἀπὸ ἕνα σύγχρονο ξυλόγλυπτο κιβώριο.

19. Λεπτομέρεια του θριγκοῦ τοῦ ξυλόγλυπτου τέμπλου στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας.

20. Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ παρεκκλησί στὴ Μονὴ τοῦ Θεολόγου.



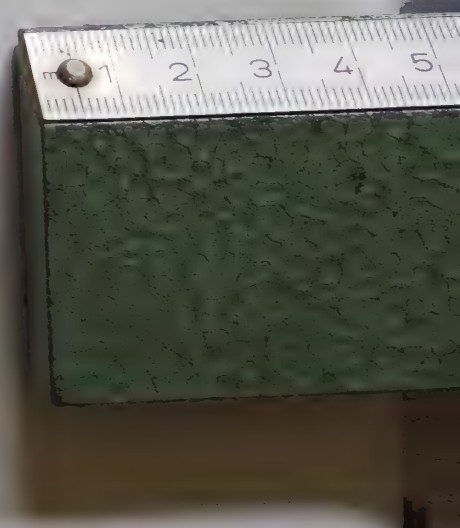
21

22

21. Τὸ ἐσωτερικὸ τῆς μοναστηριακῆς τράπεζας μὲ ὄψη πρὸς τὰ βόρεια.

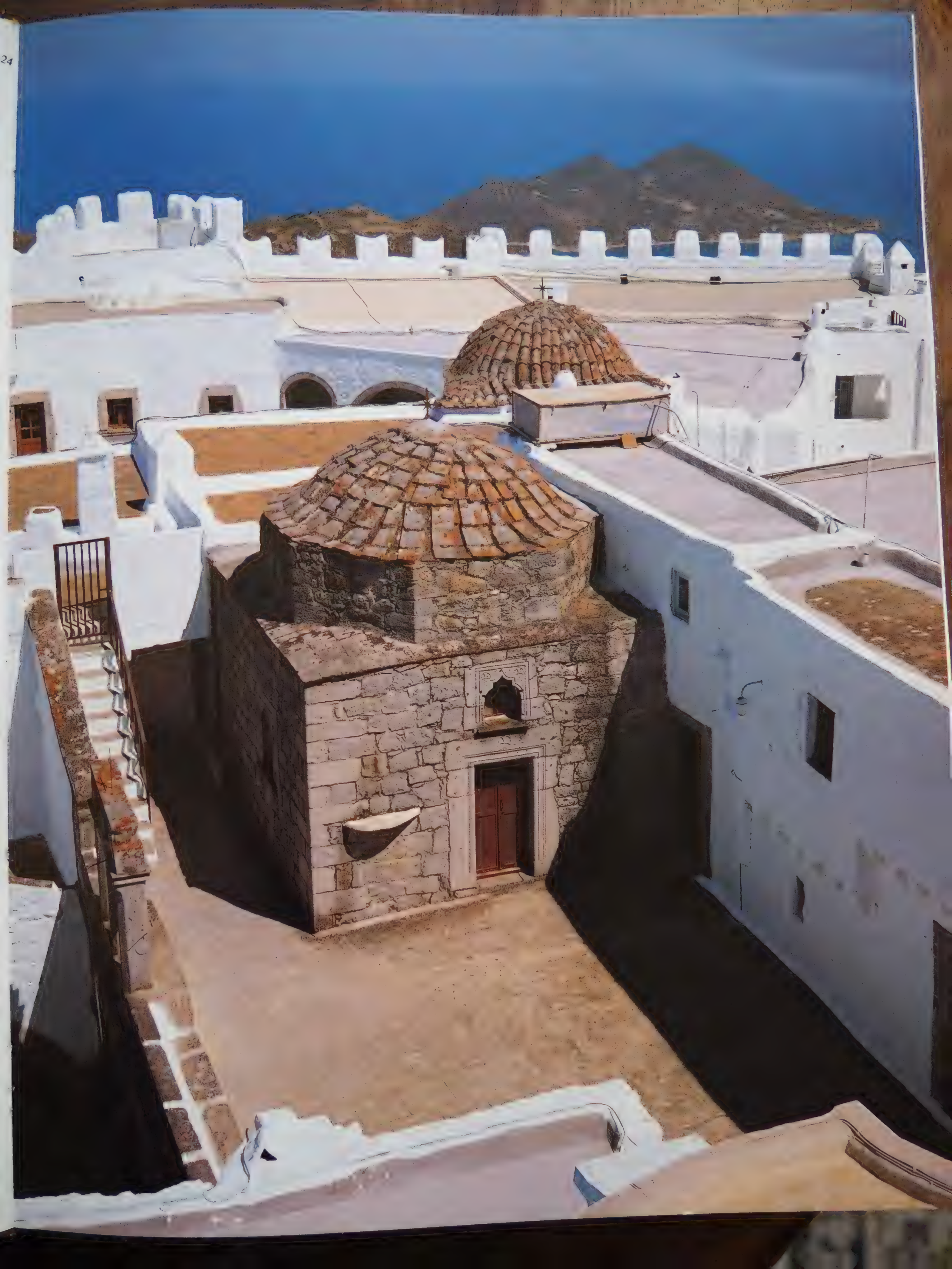
22. Ἡ πλάκα τῆς σαρκοφάγου τοῦ πρωτοσπαθαρίου, σήμερα στὴν τράπεζα τῆς Μονῆς.

23



23. Ἡ νότια ὄψη τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας μὲ τὸ δικιόνιο πρόπυλο. Κάτω δεξιὰ τὸ στόμιο τῆς κινστέρνας τῆς Μονῆς.

24. Τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Τιμίου Σταυροῦ καὶ τὰ δώματα τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου, μὲ ὄψη πρὸς τὰ ἀνατολικά.



ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

Στὴν τελευταία δωδεκαετία τοῦ 11ου αἰώνα ἱδρύεται στὴν Πάτμο μιὰ ἰδιότυπη πολιτεία, τὸ μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ὁ ἱδρυτής του, ὁ Χριστόδουλος ὁ Λατρηνός, παίρνει τὸ νησὶ ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε φορολογία, σύμφωνα μὲ χρυσόβουλλο[1] τοῦ Ἀπριλίου 1088 τοῦ αὐτοκράτορα Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ. ...*Ἦν (Πάτμον) καὶ περιπολήσας*, γράφει ὁ ἀναγραφέας τῶν Κυκλάδων νήσων Νικόλαος Τζάνζης στὸ πρωτόκολλο παραδόσεως τοῦ Αὐγούστου 1088, *εὗρον ἔρημον ὅλην καὶ κεχερσωμένην καὶ ὑπὸ ἀκανθῶν καὶ τῶν ἄλλων συρφετῶν συνεσκιασμένην καὶ ἄβατον καὶ διὰ τὸ τοῦ τόπου ἄνυδρον παντάπασιν ἄνικμον.*[2] Πρὶν ἀπὸ αὐτὸ τὸ γεγονὸς ἡ χριστιανοσύνη ἤξερε τὴν Πάτμο μόνο σὰν τόπο ἐξορίας τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, ὅπου στὸ τέλος τοῦ 1ου αἰώνα μ.Χ. πρέπει νὰ ἔγραψε τὸ Εὐαγγέλιό του καὶ τὸ βιβλίο τῆς *Ἀποκάλυψης*. Ὁ Χριστόδουλος μετὰ τὸν Φεβρουάριο ἢ Μάιο τοῦ 1089[3] ἄρχισε νὰ χτίζει τὸ μοναστήρι του, κέντρο ἑνὸς κρατιδίου ποὺ περιλάμβανε ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Πάτμο, τὰ γειτονικὰ νησάκια Λειψὼ καὶ Ἀρκιοὺς καὶ μεγάλα κτήματα στὴ Λέρο.[4]

Στὸ χῶρο ποὺ ὀρθώνεται τὸ μοναστήρι εἶδε καὶ κατέγραψε ὁ Νικόλαος Τζάνζης τὰ ἐρείπια μιᾶς παλαιοχριστιανικῆς Βασιλικῆς καὶ πάνω σ᾽ αὐτὴν *εὐκτήριον πενιχρὸν ἐπ᾽ ὀνόματι τοῦ τιμίου ἐκτισμένον Θεολόγου.*[5] Εἶναι ἄγνωστο τί πρόλαβε νὰ χτίσει ὁ Ὅσιος στὰ λίγα χρόνια ποὺ ἔμεινε στὴν Πάτμο. Ὅπως κι ἂν ἔχουν ὅμως τὰ πράγματα, δὲν τελείωσε τὸ ἔργο ποὺ εἶχε σχεδιάσει. Τὸ λέει ὁ ἴδιος ξεκάθαρα στὴ «Μυστικὴ Διαθήκη» του: *Ἐναρξάμενος δὲ πρότερον καστέλλιον καὶ ἀναβίβασα τοῦτο ὅσον ἠδυνήθην, καταλείψας τοῦτο ἀτελές...*[6]

Ἀμφίβολο εἶναι ἂν ὁ Χριστόδουλος μπόρεσε νὰ οἰκοδομήσει ἢ τουλάχιστον νὰ τελειώσει ἀκόμα καὶ τὸ καθολικὸ τοῦ μοναστηριοῦ, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ πρῶτος βιογράφος του Ἰωάννης ὁ Ρόδου[7] (ὁ βίος γράφτηκε μετὰ τὸ 1118 καὶ πρὶν τὸ 1143)· τὴ γνώμη αὐτὴ ἀποδέχτηκε καὶ ὁ Αν. Ὀρλάνδος,[8] χρονολογώντας τὸ καθολικὸ γύρω στὸ 1090, ὄχι ὅμως καὶ ὁ Μ. Χατζηδάκης.[9] Ἔτσι λοιπόν, οἱ ἑπόμενες γενιές, ἰδιαίτερα τὸν 12ο καὶ 13ο αἰώνα, ἀνέλαβαν νὰ συμπληρώσουν τὸ ἔργο τοῦ Ὁσίου.

Μέσα στὸ μοναστήρι διατηροῦνται τμηματικὰ δύο ζωγραφικὰ βυζαντινὰ σύνολα: Οἱ πληρέστερες τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς τράπεζας, περίπου οἱ μισὲς ἀπὸ τὶς ἀρχικές. Εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ εἶχε τοιχογραφηθεῖ καὶ τὸ καθολικὸ τὴν ἴδια ἐποχή. Ὁ τωρινὸς ὅμως ζωγραφικὸς διάκοσμος εἶναι, ὅπως θὰ δοῦμε πιὸ κάτω, μεταβυζαντινός.[10] Ἀκόμη, πρὶν ἀπὸ δεκαπέντε περίπου χρόνια ἠρθαν στὸ φῶς λείψανα ἀπὸ τὶς βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Σπηλαίου τῆς Ἀποκάλυψης, ποὺ βρίσκεται βόρεια καὶ κάτω ἀπὸ τὸν οἰκισμὸ τῆς Χώρας.

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

Στὸ ἐγκώμιο γιὰ τὸν ἱδρυτὴ τοῦ μοναστηριοῦ ποὺ ἔγραψε ὁ Ἀθανάσιος Ἀντιοχείας[11] γύρω στὰ 1150, διαφαίνεται ὅτι τὸ καθολικὸ στὰ μέσα τοῦ 12ου αἰώνα ἦταν ἴσως κοσμημένο μὲ τοιχογραφίες: *ναοῦ τε κάλλος ἀμήχανον, ἔνθεν τῇ τῶν μαρμάρων στιλπνότητι*

περιαυγαζόμενον, ἐκεῖθεν τοῖς ἐκ τῶν θείων εἰκόνων *χρυσοφαέσιν ἀμαρύγμασι πυρσευόμενον.*[1] Ἕνα μικρό δεῖγμα τῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν εἶναι τὰ γραπτὰ κοσμήματα ποὺ στολίζουν τὶς παραστάδες τῆς νότιας πόρτας πρὸς τὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας καὶ μιᾶς ἄλλης, βόρεια, ποὺ ὁδηγοῦσε στὸ «ἔξω σκευοφυλάκιο» ἀλλὰ τὴν ἔφραξαν. Τώρα ὅλες οἱ ἐσωτερικὲς ἐπιφάνειες τοῦ καθολικοῦ, τροῦλος, καμάρες καὶ τοῖχοι, καλύπτονται ἀπὸ τοιχογραφίες ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὸ 1600.

Τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ Βήματος κοσμεῖται μὲ τὴν Παναγία στὸν τύπο τῆς Πλατυτέρας καὶ στὸν ἡμικύλινδρο στέκουν συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες. Στὴν καμάρα ποὺ τὸ καλύπτει ἀπεικονίζεται ἡ Ἀνάληψη καὶ στὶς καμάρες τῶν παραβημάτων, ἱεράρχες. Στὴν κορυφὴ τοῦ τρούλου ἱστορεῖται ὁ στηθαῖος Παντοκράτορας καὶ ἀκολουθοῦν τρεῖς ἀκόμα ὁμόκεντροι δακτύλιοι, ὅπου ἀπεικονίζονται ἡ Θεία Λειτουργία στὸν πρῶτο, στηθαῖοι ἄγγελοι στὸν δεύτερο καὶ προφῆτες στὸν τρίτο. Τὰ σφαιρικὰ τρίγωνα τοῦ τρούλου τὰ καλύπτουν οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές. Στὶς καμάρες ποὺ στεγάζουν τὸ ναὸ διακρίνονται οἱ παρακάτω σκηνές: ἡ Μεταμόρφωση, ὁ Χριστὸς δωδεκαετὴς στὸ Ναό, ἡ Ξηρανθεῖσα συκῆ, ἡ Σταύρωση, ἡ Κλίμακα τοῦ Ἰακώβ (;), ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν καὶ ἡ Παναγία (;), ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, ἡ Θεραπεία πολλῶν ἀσθενῶν, ἡ Θεραπεία τοῦ σεληνιαζομένου, ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ, τὸ *Μή μοῦ ἅπτου* καὶ ἡ Παραβολὴ τῶν ἑκατὸ προβάτων. Στὶς ἐπιφάνειες τῶν τοίχων παρατάσσονται ὁλόσωμες μορφὲς ὁσίων ἀσκητῶν (εἰκ. 2-3), ὅπως τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου, τοῦ ἁγίου Σάββα, τοῦ ἁγίου Παύλου τοῦ Θηβαίου, τοῦ κτήτορα τῆς Μονῆς Χριστοδούλου (εἰκ. 2) κ.ἄ. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ τέμπλο εἰκονίζεται ὁ Ἰωάννης ὅρθιος νὰ ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο τὸ Εὐαγγέλιό του. Ὁ νεαρὸς ἀγένειος μαθητὴς μὲ τὰ ἀνοιχτοκάστανα σγουρὰ μαλλιὰ καὶ τὸ σοβαρό, λεπτό, ὠοειδὲς πρόσωπο, καθισμένος ἔχει ἀρχίσει νὰ γράφει τὸ Εὐαγγέλιο σὲ ἕνα εἰλητάριο ἀκουμπισμένο στὰ γόνατά του: *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λό(γος)* (εἰκ. 4).

Τὴν ἴδια ἐποχή,[2] δηλαδὴ γύρω στὸ 1600, τοιχογραφήθηκε καὶ ὁ ἐσωνάρθηκας τοῦ καθολικοῦ. Τέσσερις μεγάλες συνθέσεις κοσμοῦν τοὺς τοίχους καὶ τὴν καλυπτήρια καμάρα: στὸν δυτικὸ τοῖχο, ἀριστερά, ἀπεικονίζεται ἡ Βρεφοκτονία, καὶ δεξιά, ἐπεισόδια ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ (ὁ Ἀσπασμὸς Παναγίας καὶ Ἐλισάβετ, ὁ Φόνος τοῦ Ζαχαρία, ἡ Προσκύνηση καὶ ἡ Φυγὴ τῶν Μάγων, τὸ δεύτερο Ὄνειρο τοῦ Ἰωσὴφ καὶ ἡ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο). Στὸν βόρειο τοῖχο παριστάνεται ἡ Παραβολὴ τῶν δέκα παρθένων. Στὸν ἀνατολικὸ καὶ νότιο τοῖχο καὶ στὴν καμάρα ποὺ καλύπτει τὸν ἐσωνάρθηκα, ἀναπτύσσεται ἡ πολυπρόσωπη σκηνὴ τῆς Δευτέρας Παρουσίας.

Ἡ Βρεφοκτονία εἶναι μία μεγάλη, γεμάτη ταραχὴ σύνθεση, ποὺ θυμίζει ἔντονα, ὅπως γράφει ὁ Μ. Χατζηδάκης,[3] πολεμικὲς σκηνὲς τοῦ Ucello ἢ ἄλλων ἰταλῶν ζωγράφων τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰώνα (εἰκ. 6-7). Στρατιῶτες, νέοι οἱ περισσότεροι, μὲ καστανὰ ἢ ξανθὰ μαλλιά, μπήγουν μαχαίρια ἢ ξίφη στὸ λαιμὸ ἢ στὸ στῆθος τῶν νηπίων καὶ ἄλλοι τὰ διαπερνοῦν μὲ τὶς λόγχες τους. Μάταια οἱ μητέρες τους παλεύουν νὰ τὰ σώσουν ἀπωθώντας τοὺς δημίους. Ὅσες ἔχουν χάσει τὸν ἀγώνα, γονατιστὲς ἢ καθισμένες ὀκλαδόν, χαϊδολογοῦν τὰ νεκρὰ παιδιά τους ἢ θρηνοῦν τραβώντας τὰ μαλλιά τους. Τὰ νεανικά, ὄμορφα, θλιμμένα πρόσωπά τους ἔχουν μία ἐλαφριὰ σύσπαση, ποὺ δὲν τὰ ἀλλοιώνει, ἀλλὰ ἀντίθετα τοὺς χαρίζει εὐγένεια. Σγουρὰ ξανθὰ μαλλιά, ἀνδρικὰ καὶ γυναικεῖα, χυμένα στὶς πλάτες, περιποιημένες γενειάδες, ἁρματωσιὲς στρατιωτῶν καὶ φορεσιὲς μὲ μαλακιὰ πτυχολογία, ὅλα αὐτά, ὅπως καὶ ἄλλα, προέρχονται ἀπὸ τὴ διεθνὴ γοτθικὴ τεχνοτροπία.

Ἡ ἄλλη μεγάλη σύνθεση μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Γέννησης, εἶναι πιὸ ἤρεμη (εἰκ. 5). Τὰ ἐπεισόδια διαδέχονται τὸ ἕνα τ' ἄλλο μέσα σὲ ἐνιαῖο ὀρεινὸ τοπίο, ποὺ τοῦ δίνουν γραφικότητα ἐκκλησίες καὶ μικρὲς τειχισμένες πόλεις πάνω σὲ βουνοκορφές, ἐδῶ κι ἐκεῖ μικρὰ δέντρα καὶ ἕνας νερόμυλος. Στὸ κέντρο ξαπλωμένος ὁ Ἰωσὴφ δέχεται ἐνῶ κοιμᾶται τὴν ἐντολὴ τοῦ Θεοῦ νὰ καταφύγει στὴν Αἴγυπτο παίρνοντας μαζί του τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία. Γύρω ἀπὸ τὸν Ἰωσὴφ περιστρέφονται οἱ σκηνὲς τῆς Προσκύνησης καὶ τῆς Φυγῆς τῶν Μάγων καὶ ἡ Φυγὴ τῆς Ἁγίας Οἰκογένειας.

Στὴ σκηνὴ τῆς Παραβολῆς τῶν δέκα παρθένων τὰ συνθετικὰ στοιχεῖα στήθηκαν μὲ συμμετρία ποὺ καμιὰ ἄλλη παράσταση στὸν ἐσωνάρθηκα δὲν τὴν ἔχει (εἰκ. 1 καὶ 8-10). Στὸν κεντρικὸ κάθετο ἄξονα βρίσκεται ἡ μεγαλόπρεπη ἔνθρονη μορφὴ τοῦ Χριστοῦ-νυμφίου, ἀριστερὰ οἱ πέντε φρόνιμες παρθένες καὶ δεξιὰ οἱ πέντε μωρές. Οἱ πρῶτες, ψηλές, μὲ εὔχυμα κορμιὰ καὶ ὡραῖα νεανικὰ πρόσωπα, πλησιάζουν τὸν νυμφίο μὲ χάρη καὶ ἤρεμες κινήσεις, κρατώντας ἀναμμένες λαμπάδες. Οἱ δεύτερες, ταραγμένες καὶ ὀδυρόμενες, στέκονται *ἐκτὸς νυμφῶνος*.

Τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου, χτισμένο νότια τοῦ ἐσωνάρθηκα, εἶναι κατάγραφο. Στὴν κορυφὴ τοῦ τυφλοῦ χαμηλοῦ τρούλου ἱστορεῖται ὁ Παντοκράτορας καὶ στὴ συνέχεια σὲ ὁμόκεντρους δακτυλίους ἡ Θεία Λειτουργία καὶ στηθαῖοι προφῆτες. Στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα τοῦ τρούλου παριστάνονται οἱ τέσσερις εὐαγγελιστὲς καὶ στὸν ἐπίπεδο ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἡ Κοίμηση τοῦ Ὁσίου. Τὴν καλυπτήρια καμάρα τοῦ Βήματος στολίζουν στηθαῖοι ἱεράρχες. Στοὺς γύρω τοίχους παριστάνονται ἡ Ἀναστήλωση τῶν εἰκόνων, τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος. Τὸ παρεκκλήσιο αὐτό, ποὺ στεγάζει τὸν τάφο τοῦ κτήτορα τῆς Μονῆς, χτίστηκε ἴσως στὸ τέλος τοῦ 16ου ἢ στὴν ἀρχὴ τοῦ 17ου αἰώνα, ἐποχὴ μεγάλης οἰκοδομικῆς δραστηριότητας στὴν Πάτμο. Terminus ante quem τῆς οἰκοδόμησης τοῦ παρεκκλησίου εἶναι τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο[1] του, ποὺ χρονολογεῖται στὴν πρώτη δεκαετία τοῦ 17ου αἰώνα.

Τὸ μεγάλο αὐτὸ σύνολο ἐντοίχιας ζωγραφικῆς, ποὺ κοσμεῖ ἀπὸ πάνω ὡς κάτω τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς, τὸν ἐσωνάρθηκα καὶ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου, φαίνεται πολὺ πιθανὸν νὰ εἶναι ἔργο ἑνὸς ταλαντούχου ζωγράφου. Στήνει λεπτὲς καὶ ψηλὲς μορφές, ποὺ τὰ πρόσωπά τους δὲν στεροῦνται ὁμορφιᾶς, ἔστω κι ἂν εἶναι γερόντων ἀσκητῶν. Οἱ συνθέσεις του εἶναι πολυπρόσωπες καὶ παραθέτει στοιχεῖα ποὺ ἔχει δανειστεῖ καὶ ἀφομοιώσει ἀπὸ τὴν ὑστερογοτθικὴ ζωγραφική (εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ, Βρεφοκτονία, Σταύρωση, Παραβολὴ τῶν ἑκατὸ προβάτων κ.ἄ.).

Φαίνεται περίεργο τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ ἐντάσσει δευτερεύουσες σκηνὲς τῆς εὐαγγελικῆς διήγησης, ὅπως τὴν Ξηρανθεῖσα συκῆ, τὴν Παραβολὴ τῶν ἑκατὸ προβάτων κ.ἄ., ποὺ σπάνια κοσμοῦν τὶς ἐκκλησίες, καὶ συνάμα δὲν ζωγραφίζει ἄλλες δογματικὰ σημαντικὲς γιὰ τὴν ὀρθόδοξη ἐκκλησία. Τὸ ἴδιο ὅμως φαινόμενο παρατηρεῖται καὶ στὸν σύγχρονο ζωγραφικὸ διάκοσμο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς[2] στὴν Πάτμο. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅμως ὅτι ἐδῶ ἀναπτύσσεται ὁ πλήρης εὐαγγελικὸς κύκλος στὸ παρακείμενο νότια παρεκκλήσιο τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου καὶ τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου.

Ὁ Μ. Χατζηδάκης[3] θεωρεῖ τὸ ζωγράφο τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἐσωνάρθηκα τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου (κατὰ τὴ γνώμη μας καὶ δημιουργὸ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου), ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀξιόλογους κρητικοὺς καλλιτέχνες τῆς σειρᾶς τοῦ Ἀγγέλου καὶ πιστεύει ὅτι ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν ζωγράφων ποὺ καλοῦσε τὸ μοναστήρι στὴν Πάτμο τὴν περίοδο 1580 καὶ ὕστερα. Ἀξιομνημόνευτο εἶναι ὅτι αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὸ θρόνο τοῦ ἡγουμένου κατεῖχε ἡ ἡγετικὴ καὶ καλλιεργημένη μορφὴ τοῦ κρητικοῦ οὐμανιστὴ Νικηφόρου Χαρτοφύλακος,[4] ὁ ὁποῖος χτίζει ἐκκλησίες στὴν Πάτμο, γράφει ἀρχαΐζοντα ἐπιγράμματα καὶ διδάσκει ἑλληνικά, φιλοσοφία κ.ἄ. Αὐτὴ ἡ ἐκλεπτυσμένη προσωπικότητα φαίνεται ὅτι κάλεσε στὴ Μονὴ τὸν χαρισματικὸ ζωγράφο τοῦ καθολικοῦ[5] καὶ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου.

ΤΟ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ

Ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία, ὅταν στὸ χρονικὸ διάστημα 1957–1963 συντήρησε τὸ μοναστήρι ἀπὸ τὰ θεμέλιά του, μετὰ τὶς ζημιὲς τοῦ σεισμοῦ τοῦ 1956, ἀποτοίχισε καὶ τὶς

τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας, οἱ ὁποῖες, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφὴ[1] πάνω ἀπὸ τὴν πόρτα ἐπικοινωνίας μὲ τὸ καθολικό, εἶχαν γίνει τὸ 1745. Κάτω ἀπὸ αὐτὲς ἐμφανίστηκε ἡ ζωγραφικὴ διακόσμηση τοῦ 12ου αἰώνα, ποὺ τώρα καλύπτει τοίχους καὶ ὀροφὴ τοῦ παρεκκλησίου.[2] Λίγες ἀπὸ αὐτὲς εἶχαν καταστραφεῖ ἢ μισοκαταστραφεῖ στὸν νότιο τοῖχο καὶ στὴν ὀροφή.

Ὁ ἐπίπεδος ἀνατολικὸς τοῖχος τοῦ Ἱεροῦ Βήματος χωρίζεται σὲ τρεῖς ὁριζόντιες ζῶνες. Στὴν κάτω ζώνη εἶναι ζωγραφισμένη μιὰ ὑφασμάτινη ποδέα, ποὺ ἀποδίδεται κρεμασμένη ἀπὸ μιὰ ὁριζόντια βέργα καὶ μὲ κεντημένα πάνω της ψευδοκουφικὰ κοσμήματα, κύκλους, τετράπλευρα καὶ ὁριζόντιες γραμμές (ἡ ποδέα περιτρέχει ὅλους τοὺς τοίχους). Στὴ μεσαία ζώνη παριστάνεται ἡ ἔνθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία (εἰκ. 11) ποὺ τὴν παραστέκουν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ οἱ δύο ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ (εἰκ. 12). Στὴν ἐπάνω ζώνη εἶναι ζωγραφισμένη ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 15). Στὸν νότιο τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἁπλώνεται ἡ παράσταση τῶν Εἰσοδίων τῆς Παναγίας. Τὸ βόρειο μισὸ τῆς καμάρας, ποὺ τὸ μεγαλύτερο τμῆμα της στεγάζει τὸ Ἱερὸ Βῆμα, τὸ κοσμοῦν δύο σκηνές. Τὴ μία δύσκολα τὴν ἑρμηνεύουμε στὴν τωρινὴ κατάσταση, καθὼς εἶναι μισοκατεστραμμένη. Ἡ ἄλλη σκηνὴ παριστάνει τὴ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα στὴν πηγὴ τοῦ Ἰακώβ (Ἰωάννης δ΄, 5-28) (εἰκ. 17-19). Τὸ νότιο μισὸ τῆς ἴδιας καμάρας τὸ καλύπτουν ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ (Ἰωάννης ε΄, 2-9) καὶ ἡ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ (Ἰωάννης θ΄, 2-41) (εἰκ. 16). Τὸ μεσαῖο τμῆμα τοῦ παρεκκλησίου στεγάζεται ἀπὸ ἕνα μακρόστενο σταυροθόλιο, ποὺ οἱ διαγώνιες ἀκμές του σβήνουν στὴ μέση καὶ σχηματίζουν μιὰ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια. Ἐπάνω σ᾽ αὐτὴ τὴν ἐπιφάνεια ἔχει ἀπομείνει ἕνα μικρὸ τμῆμα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Θεραπείας τῶν δέκα λεπρῶν (Λουκὰς ιζ΄, 11-14) καὶ μέρος ἀπὸ κάποια ἄλλη, μισοκατεστραμμένη καὶ ἀδιάγνωστη, σκηνή.

Ὁλόκληρο τὸν δυτικὸ τοῖχο τὸν κοσμοῦν δύο μόνο σκηνές. Πάνω ἡ Θεραπεία τῆς συγκύπτουσας γυναίκας (Λουκὰς ιγ΄, 10-17) καὶ κάτω ἡ παράσταση ἑνὸς ἱεράρχη, Πηγὴ τῆς σοφίας. Ἡ πρώτη σκηνὴ δὲν πολυσυνηθίζεται στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία. Παριστάνεται στοὺς κώδικες gr. 510[3] καὶ gr. 74[4] τῆς Bibliothèque Nationale τοῦ Παρισιοῦ, στὸ Μονρεάλε[5] καὶ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο στὴν καμάρα ποὺ καλύπτει τὴν πρόθεση τοῦ Ἁι-Στράτηγου Μπουλαρίων[6] τῆς Μάνης. Παρ᾽ ὅλα αὐτά, ἐδῶ δόθηκε ἰδιαίτερη ἔμφαση σ᾽ αὐτὸ τὸ θέμα.

Ἡ ἄλλη σκηνὴ ἔχει πάθει ἀρκετὲς ζημιές. Ἀπὸ τὸ ἀναλόγιο τοῦ ἱεράρχη, ποὺ ἔχει καταστραφεῖ καὶ δὲν διακρίνεται πιά, ξεχύνονται ποταμοὶ σοφίας, ἀπ᾽ ὅπου σοφοί,[7] πεσμένοι κάτω ἢ καθισμένοι, πίνουν. Αὐτὸ ἐδῶ τὸ θέμα ἔχει τὶς ρίζες του στὴν εἰκονογράφηση τοῦ ψαλμοῦ 42-43 στὰ παλαιοχριστιανικὰ χρόνια, ὅπου παριστάνονται διάφορα ζῶα, καὶ συνήθως δύο ἀντικριστὰ ἐλάφια νὰ πίνουν νερὸ μέσα ἀπὸ ἕνα ἀγγεῖο.[8] Ἀπὸ τὸν 10ο αἰώνα ὅλα τὰ παραπάνω συνδυάστηκαν μὲ τὴ διδασκαλία τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καὶ φαίνεται ὅτι σ᾽ αὐτὸ βοήθησε ἡ σχετικὴ γιὰ τὸν ἅγιο ὑμνολογία.[9] Ἀργότερα ἡ παράσταση τῆς Πηγῆς σοφίας πέρασε στὴν εἰκονογραφία καὶ τῶν δύο ἄλλων μεγάλων Ἱεραρχῶν, τοῦ Βασιλείου καὶ τοῦ Γρηγορίου. Τὸ πιθανότερο λοιπὸν εἶναι νὰ ἀπεικονίζεται στὸ παρεκκλήσιο ὁ Χρυσόστομος, ἀλλὰ τίποτα δὲν ἀποκλείει τὸν Βασίλειο ἢ τὸν Γρηγόριο. Ὅπως ὅμως κι ἂν ἔχουν τὰ πράγματα, ἀπ᾽ ὅ,τι ξέρουμε τουλάχιστον, στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τὸ θέμα αὐτὸ παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Πάτμο.

Ὁ βόρειος καὶ νότιος τοῖχος εἶναι διακοσμημένοι μόνο μὲ μορφὲς ὁλόσωμων καὶ στηθαίων ἁγίων (εἰκ. 20-27). Σ᾽ αὐτὴ τὴ διάταξη ἴσως νὰ συνετέλεσε καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωσή τους. Τὰ δύο μεγάλα ὀξυκόρυφα τόξα καὶ τὰ ἀνοίγματα, πόρτες καὶ παράθυρα, δὲν ἄφησαν ἐλεύθερες μεγάλες ἐπιφάνειες, ὅπου θὰ μποροῦσαν νὰ ἀναπτυχθοῦν εὔκολα πολυπρόσωπες συνθέσεις. Πάνω ἀπὸ τὴν πλουμισμένη ποδέα ἀκολουθεῖ μιὰ πλατιὰ ζώνη ὕψους 2,60 μ. περίπου, ὅπου παριστάνονται ἑπτὰ ἱεράρχες.[10] Στὸν βόρειο τέσσερις: Ὁ ἅγιος Σαλούστιος ὁ Ἱεροσολύμων (486–494) (εἰκ. 25), ὁ ἅγιος Μακά-

ριος ὁ Ἱεροσολύμων (ὁ Α΄ 314–333) (εἰκ. 27), ὁ ἅγιος Ἠλίας ὁ Ἱεροσολύμων (ὁ Α΄ 494–506) καὶ ὁ τελευταῖος, τοῦ ὁποίου ἔχει καταστραφεῖ τὸ ὄνομα ποὺ ἦταν γραμμένο δίπλα του, ἀλλὰ μένει ἡ ἰδιότητα: ὁ Ἱεροσολύμων. Ἀπὸ τοὺς ἄλλους τρεῖς ἱεράρχες (εἰκ. 24) (ὑπῆρχε καὶ τέταρτος, ἀλλὰ καταστράφηκε), στὸν νότιο τοῖχο μόνο τοῦ ἑνὸς διακρίνεται μισοκατεστραμμένη ἡ ἐπιγραφὴ μὲ τὸ ὄνομά του [ὁ ἅγιος Ἰουβενά]λιος (422–458) ἢ [ὁ ἅγιος Πραΰ]λιος (417–422) ὁ Ἱεροσολύμων. Εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι καὶ οἱ λοιποὶ εἶχαν τὴν ἴδια ἰδιότητα (πατριάρχες Ἱεροσολύμων).

Ἔτσι λοιπὸν τὸ παρεκκλήσιο τὸ κοσμοῦσαν συνολικὰ τουλάχιστον ἐννέα μορφὲς πατριαρχῶν Ἱεροσολύμων ἂν προσθέσουμε καὶ τὸν Ἰάκωβο τὸν ἀδελφόθεο[1] (εἰκ. 26) πρῶτο ἐπίσκοπο Ἱεροσολύμων, ποὺ ἡ γεροντική του μορφή, ζωγραφισμένη κοντὰ στὴν πρόθεση, σκύβει μὲ σεβασμὸ τὸ κορμὶ προσκυνώντας τὴ βρεφοκρατούσα Παναγία τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου· ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἕναν μετωπικὸ διάκονο, τὸν ἅγιο Στέφανο. Δύο ἀκόμα ἱεράρχες στὸν νότιο τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος στραμμένοι πρὸς τὰ ἀνατολικὰ κρατοῦν ἀνοιχτὰ εἰλητάρια. Οἱ ἐπιγραφὲς τῶν εἰληταρίων καὶ ἐκεῖνες ποὺ θὰ ἦταν γραμμένες δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὰ κεφάλια τους καὶ θὰ δήλωναν τὰ ὀνόματά τους, ἔχουν πιὰ καταστραφεῖ. Ὅλοι οἱ πατριάρχες φοροῦν στιχάρια μὲ κοσμημένα χειρίδια κι ἀπὸ πάνω φαιλόνια καὶ ὠμοφόρια. Μὲ τὸ ἀριστερό τους χέρι κρατοῦν τὸ Εὐαγγέλιο καὶ μὲ τὸ δεξὶ εὐλογοῦν ἢ χειρονομοῦν ἤρεμα ἢ τὸ ἀκουμποῦν κι αὐτὸ στὸ βιβλίο. Στέκονται ὅλοι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἰάκωβο, μετωπικὰ καὶ συνδέονται δυὸ δυὸ μεταξύ τους μὲ ἕνα λοξὸ βλέμμα.

Εἶναι δύσκολο νὰ βγοῦν συμπεράσματα βέβαια γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, γιατὶ ἕνα μεγάλο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ὀροφῆς ἔχει καταστραφεῖ. Ἀπὸ ὅ,τι ὅμως σώζεται τώρα μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ Εἰσόδια καὶ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, οἱ παραστάσεις ἐξιστοροῦσαν κυρίως θαύματα τοῦ Χριστοῦ. Εἶναι πιθανὸν αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὸ Δωδεκάορτο καὶ οἱ σκηνὲς τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ νὰ ἦταν ζωγραφισμένα μέσα στὸ καθολικό. Οἱ σκηνὲς ποὺ στολίζουν τὴν καμάρα τοῦ Ἱεροῦ —Εἰσόδια τῆς Παναγίας, Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, Θεραπεία παραλυτικοῦ, Θεραπεία τυφλοῦ καὶ Σαμαρείτιδα— συμβολικὰ σχετίζονται μὲ αὐτὸ τὸ χῶρο. «Ἡ ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς» τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ συνιστᾶ νὰ ζωγραφίζονται τὰ Εἰσόδια στὸ Ἱερὸ Βῆμα.[2] Ἡ Παναγία «ὁ Θεοδόχος Ναὸς»[3] μπαίνει στὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων τοῦ ναοῦ τῶν Ἱεροσολύμων, τὰ ὁποῖα ἐννοιολογικὰ σχετίζονται μὲ τὸ πνευματικὸ Οὐράνιο Βῆμα καὶ μὲ τὸ Ἱερὸ Βῆμα τῆς ἐκκλησίας. Ἡ σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ συμβολίζει τὴν Ἁγία Τριάδα, ἀλλὰ εἶναι συνάμα καὶ θέμα εὐχαριστιακό.[4]

Κοινὸ στοιχεῖο τῶν τριῶν ἄλλων παραστάσεων εἶναι τὸ «ζωοποιὸ» νερὸ ποὺ θεραπεύει (στὶς σκηνὲς τοῦ Παραλυτικοῦ καὶ τοῦ Τυφλοῦ) καὶ ξεδιψάει (στὴ σκηνὴ τῆς Σαμαρείτιδας). Τὸ ὑγρὸ στοιχεῖο ἀπὸ τὰ παλαιοχριστιανικὰ χρόνια συμβολίζει τὸν θεϊκὸ λόγο ποὺ σύμφωνα μὲ τὴ χριστιανικὴ ἀντίληψη ἐκπορεύεται ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα, γεγονὸς ποὺ δικαιολογεῖ τὴν ὕπαρξη τῶν παραπάνω σκηνῶν σ' αὐτὸ τὸ χῶρο. Ἀνάλογη διάταξη βρίσκουμε καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ (πρῶτο μισὸ 13ου αἰ.) στὸ Θάρι τῆς Ρόδου, ὅπου ἡ καμάρα τοῦ Βήματος κοσμεῖται στὸ δυτικὸ τμῆμα μὲ τὴν Ἀνάληψη καὶ στὸ ἀνατολικό, ἐπάνω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα, μὲ μία ζώνη ποὺ περιέχει τὴ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ, τοῦ τυφλοῦ καὶ τὴ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ ξεχνᾶμε τὴν ὕπαρξη ἄλλης μιᾶς σκηνῆς, ἔξω ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα τοῦ παρεκκλησίου, τὸν ἱεράρχη Πηγὴ σοφίας, ὅπου τὸ νερὸ παίζει βασικὸ ρόλο γιατὶ ταυτίζεται μὲ τὴ σοφία· ἡ σκηνὴ αὐτὴ μάλιστα, μὲ τὸ μέγεθός της καὶ τὴ θέση της στὸν δυτικὸ τοῖχο, ἐπιβάλλεται καὶ τονίζεται.

Ἡ σωστή, κατὰ τὴ γνώμη μας, ἑρμηνεία ποὺ δώσαμε παραπάνω γιὰ τὶς τρεῖς χριστολογικὲς σκηνὲς τοῦ Βήματος, δὲν μπορεῖ νὰ συμπεριλάβει καὶ τὴν ἐκτὸς Βήματος παράσταση τοῦ ἱεράρχη Πηγὴ σοφίας.

Μιὰ ἄλλη ὑπόθεση εἶναι πιθανὸν νὰ προσεγγίζει τὸ ἰδεολογικὸ σχῆμα, μέσα στὸ

ὁποῖο ἐντάσσεται ἡ εἰκονογραφία τοῦ παρεκκλησίου. Τὸ νερὸ συμβολίζει τὸ λόγο τοῦ Θεοῦ ποὺ αἰσθητοποιεῖται σύμφωνα μὲ τὴ βυζαντινὴ θεολογία μὲ τὸν ἐνσαρκωμένο Χριστὸ μέσα στὴ μήτρα τῆς Παναγίας. Ἔτσι ἡ Θεοτόκος γίνεται ἡ Ζωοδόχος Πηγὴ ἀφοῦ ἀναβλύζει τὴ ζωή, δηλαδὴ τὸν Χριστό.[1]

Οἱ τρεῖς λοιπὸν παραστάσεις τοῦ Βήματος (Θεραπεία παραλυτικοῦ καὶ τυφλοῦ καὶ Συνάντηση μὲ τὴ Σαμαρείτιδα) μὲ τὸ συμβολισμό τους συνδέονται ἀπὸ τὴ μιὰ μὲ τὸ Βῆμα καὶ τὴ Θεία Λειτουργία καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, μαζὶ μὲ τὴ σκηνὴ τὸν ἱεράρχη Πηγὴ σοφίας, ἐκφράζουν τὴν ἰδιότητα τῆς Παναγίας ὡς Ζωοδόχου Πηγῆς. Στὴν ἀκολουθία[2] μάλιστα τῆς ἑορτῆς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς γίνονται συχνὲς ἀναφορὲς στὸ ἐπεισόδιο τῆς Συνάντησης τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα καὶ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ. Ὡς σήμερα οἱ μοναχοὶ σ᾽ αὐτὸ τὸ παρεκκλήσιο τελοῦν τὴ λειτουργία τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τὴν Παρασκευὴ τῆς Διακαινησίμου.[3]

Στὸν ἴδιο χῶρο τιμᾶται καὶ ἡ ἁγία Ἄννα. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν ξέρουμε ἂν δὲν θὰ ἦταν πολὺ τολμηρὸ νὰ τὸ θεωρούσαμε ἀποδεικτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν ἄμεση κωνσταντινουπολίτικη καταγωγὴ τῆς λατρείας τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὴν Πάτμο καὶ μάλιστα σὲ μιὰ ἀρκετὰ πρώιμη, ἀπ᾽ ὅσο ξέρουμε, ἐποχή. Στὸ ἁγίασμα τοῦ Μπαλουκλῆ (Ζ. Πηγὴ) στὴν Πόλη, κοιτίδα τῆς λατρείας, ὑπάρχει παρεκκλήσιο[4] τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας. Δὲν θὰ ἦταν παράλογο κάτι τέτοιο, μιὰ καὶ ὁ πιθανὸς χορηγὸς ὅπως θὰ δοῦμε, ἔμενε στὴν Κωνσταντινούπολη.[5]

Ὅλες σχεδὸν οἱ σκηνὲς εἶναι λιτές. Περιορίζονται στὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ νὰ δηλώσουν τὴ δράση. Ὁ χῶρος τους εἶναι ἀφηρημένος. Μιὰ λουρίδα πράσινη κάτω καὶ ἀποπάνω μιὰ πιὸ πλατιὰ γαλάζια παριστάνουν τὸν κάμπο. Τὸ γεῦμα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ γίνεται σὲ ἕναν ἀκαθόριστο χῶρο. Λείπει καὶ ἡ δρῦς τοῦ Μαμβρῆ, ποὺ δηλώνει σὲ μερικὲς ἄλλες παραστάσεις αὐτῆς τῆς σκηνῆς τὸ χῶρο τῆς θαυματουργῆς ἐμφάνισης τῆς Ἁγίας Τριάδας στὸν Ἀβραάμ. Στὴ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ καὶ τοῦ παραλυτικοῦ, μόνο οἱ γεμάτες νερὸ κολυμβῆθρες ὁρίζουν κάποιο χῶρο, ποὺ ἀναπλάθεται καὶ γίνεται συγκεκριμένος μόνο ἐπειδὴ εἶναι γνωστὲς οἱ σχετικὲς εὐαγγελικὲς περικοπές. Στὴ σκηνὴ τῆς Σαμαρείτιδας, πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ τὸν ἀπόστολο ποὺ τὸν παραστέκει, ξεπροβάλλει ἕνα βουνὸ μὲ λίγα σχηματοποιημένα δέντρα, μόνο γιὰ νὰ τονίσει τὶς δύο μορφές.

Παντοῦ ὑπάρχει μιὰ τάση γιὰ συμμετρία, ρυθμὸ καὶ μετωπικότητα. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ (εἰκ. 15) ἐγγράφεται τέλεια μέσα στὸ τόξο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου. Ὁ μεσαῖος ἄγγελος, ἀπόλυτα μετωπικός, βρίσκεται πάνω στὸν κάθετο ἄξονα τῆς σύνθεσης, ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ τόξου, περνᾶ ἀπὸ τὴ μύτη, τὸ σαγόνι καὶ τὸ χέρι του, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ μεσαῖο πόδι τοῦ τραπεζιοῦ. Αὐτὴ ἡ θεληματικὴ συμμετρία βρίσκεται στὸ τρίγωνο ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ τὰ ἀγγελικὰ κεφάλια ἢ τὰ τρία σηκωμένα σὲ εὐλογία χέρια ἢ τὰ τρία ζεύγη τῶν ποδιῶν. Παρόμοια συμμετρία ὑπάρχει σ᾽ ὅλες σχεδὸν τὶς συνθέσεις, ποὺ δὲν εἶναι βέβαια πάντα τόσο κλειστὲς καὶ δεμένες ὅσο ἡ Φιλοξενία. Συνθετικὰ σχήματα τριγωνικὰ βρίσκονται καὶ στὴ μεγάλη ἔνθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία μὲ τοὺς δύο ἀρχαγγέλους, στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο. Στὴν ἴδια παράσταση ἐπίσης ἕνας ὁριζόντιος ἄξονας ἀρχίζει ἀπὸ τὰ μάτια καὶ τὴ βάση τῆς μύτης τοῦ ἑνὸς ἀρχαγγέλου, περνᾶ ἀπὸ τὴ βάση τοῦ λαιμοῦ τῆς Παναγίας, γιὰ νὰ καταλήξει στὰ μάτια καὶ στὴ βάση τῆς μύτης τοῦ ἄλλου ἀρχαγγέλου. Ἄλλος ὁριζόντιος ἄξονας περνᾶ ἀπὸ τὴ βάση τοῦ λαιμοῦ τῶν δύο ἀρχαγγέλων καὶ ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ.

Στοὺς μοναχικοὺς ἁγίους εἶναι ἐπίσης ἔντονη ἡ τάση γιὰ συμμετρία καὶ ρυθμὸ καὶ ἰδιαίτερα στὶς γεροντικὲς μορφές, ὅπου τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, μῆλα, ἀφτιά, μαλλιά, γενειάδα κτλ. τείνουν νὰ μεταβληθοῦν σὲ ἀνεξάρτητα σχήματα (εἰκ. 25). Τὰ ροῦχα, χωρὶς νὰ ἔχουν πολὺ ταραγμένη πτυχολογία, σφίγγονται μερικὲς φορὲς πάνω στὸ κορμὶ γιὰ νὰ τονίσουν τὸ σχῆμα κάποιου μέλους τοῦ σώματος, ὅπως τὰ γόνατα καὶ τὶς κνῆμες τῶν δύο ἀκραίων ἀγγέλων (εἰκ. 15) τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, τὸ δεξὶ πόδι τῆς μορφῆς ποὺ κάθεται κάτω, στὴν παράσταση τοῦ ἱεράρχη Πηγὴ σοφίας κ.ἄ. Αὐτὴ ἡ τάση

τοῦ ζωγράφου γιὰ ρυθμὸ καὶ συμμετρία εἶναι ἐμφανὴς ἀκόμα καὶ στὴν ὀργάνωση τῆς ἐπιφάνειας τῶν δύο πλάγιων τοίχων, βόρειου καὶ νότιου, ὅπου ζωγράφισε μοναχικὲς μορφές, ὁλόσωμες ἢ στηθαῖες, ἢ διαλυμένες συνθέσεις (ἡ παράσταση τῶν Ἑπτὰ παίδων ἐν Ἐφέσῳ ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ τὴν παράταξη στηθαίων μορφῶν στὸ μέτωπο τόξου τοῦ βόρειου τοίχου). Τὸ στήσιμο τῶν μορφῶν ἐλάχιστα διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη, μὲ μικροκινήσεις τῶν χεριῶν καὶ τῶν ποδιῶν, μὲ τὸ νὰ κρατᾶ ἡ μία Εὐαγγέλιο καὶ ἡ ἄλλη σταυρὸ κτλ. Ἡ μονοτονία τῆς μετωπικότητας μειώνεται ἀπὸ τὸ λοξὸ βλέμμα ποὺ ἔχουν ὅλες οἱ μορφές.

Τὰ νεανικὰ πρόσωπα γενικὰ εἶναι εὔχυμα μὲ πλάσιμο σάρκας θερμό, μὲ κόκκινες κηλίδες στὰ μῆλα καὶ πρασινωπὲς σκιές (εἰκ. 21). Στὶς γεροντικὲς μορφὲς τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, τὰ μαλλιὰ καὶ τὰ γένια μεταβάλλονται συχνὰ σὲ γεωμετρικὰ σχήματα καὶ ἡ ρυτιδωμένη σάρκα πλάθεται μὲ κίτρινη ὤχρα, καστανὸ σκοτεινὸ καὶ πρασινωπὲς σκιές (εἰκ. 24).

Ἡ ὀργάνωση καὶ ἡ διεύθυνση γιὰ ὅλη τὴ διακόσμηση φαίνεται πὼς ἔγινε ἀπὸ ἕνα ζωγράφο. Τὰ κεφάλια, μὲ τὰ δυνατὰ σαγόνια, τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ ἀποστόλου στὴ σκηνὴ τῆς Σαμαρείτιδας (εἰκ. 17-18), τόσο διαφορετικὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα μέσα στὸ παρεκκλήσιο, εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ μᾶς ὁδηγήσουν στὴ σκέψη ὅτι ἐδῶ δούλεψε κάποιος καλλιτέχνης ποὺ ἡ τεχνοτροπία του μοιάζει ἔντονα μὲ τῶν συναδέλφων του στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους καὶ στὴ Μαυριώτισσα τῆς Καστοριᾶς.[1] Ὅλα ὅμως τὰ λοιπὰ στοιχεῖα, ὅπως τὸ πλάσιμο στὰ γυμνὰ μέρη, στὰ μαλλιὰ καὶ στὰ γένια, τὴν πτυχολογία, τὸ στήσιμο τῶν μορφῶν καὶ τὰ χρώματα, τὰ βρίσκουμε ὅμοια καὶ σ' ὅλο τὸν ἄλλο διάκοσμο, καθὼς καὶ τὰ ἀφτιὰ τὰ διαμορφωμένα σὰν κοσμήματα, καὶ τὶς κόκκινες κηλίδες στὰ μῆλα τῶν προσώπων.[2]

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου ἐντάσσονται σὲ μιὰ ὁμάδα ζωγραφικῶν συνόλων τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα ὅπου οἱ συνθέσεις ἀποκτοῦν ἤρεμη μνημειακὴ ἀντίληψη καὶ οἱ μορφὲς ἀκινησία, μετωπικότητα καὶ ρώμη. Συνάμα ἀποφεύγονται οἱ βίαιες κινήσεις, οἱ συστροφὲς τῶν σωμάτων καὶ ἡ περίπλοκα ταραγμένη πτυχολογία. Ἀνήκουν στὴ λεγόμενη «μνημειακὴ» ἢ «ἀκαδημαϊκὴ» τεχνοτροπία,[3] ποὺ προαναγγέλλει καὶ ἑτοιμάζει τὴ νέα τέχνη τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως θὰ ὁλοκληρωθεῖ στὶς τοιχογραφίες τῆς Σοπότσανη. Παράλληλα δὲν λείπουν ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου στοιχεῖα τῆς «δυναμικῆς» τεχνοτροπίας,[4] ὅπως οἱ ὄγκοι, ποὺ μοιάζουν μὲ γεωμετρικὰ σχήματα, στὸ πλάσιμο τῶν γεροντικῶν προσώπων καὶ ἡ πτυχολογία τῶν ἀγγέλων τῆς Φιλοξενίας καὶ τῆς καθιστῆς μορφῆς στὴν παράσταση τοῦ ἱεράρχη Πηγὴ σοφίας. Ἡ λιτότητα τοῦ τοπίου, ἡ εἰκονογραφική, μορφολογικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ συγγένεια μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Μονρεάλε, μὲ ὁρισμένες συνθέσεις τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κασνίτζη Καστοριᾶς κ.ἄ., συνηγοροῦν γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 12ου αἰώνα.[5] Στὴν ἐπιβεβαίωση τῆς πιὸ πάνω χρονολόγησης, καὶ ἴσως σὲ μιὰ ἀκριβέστερη χρονικὰ προσέγγιση, μᾶς ὁδηγοῦν οἱ μορφὲς τῶν πατριαρχῶν Ἱεροσολύμων,[6] ποὺ δὲν στολίζουν τυχαῖα τοὺς δύο πλάγιους τοίχους, βόρειο καὶ νότιο. Τὸ 1176 περίπου γίνεται πατριάρχης Ἱεροσολύμων ὁ Λεόντιος Β΄,[7] ποὺ πεθαίνει γύρω στὸ 1190. Ὁ Λεόντιος ἀπὸ τὸ 1157/8 ἦταν ἡγούμενος τοῦ μοναστηριοῦ τῆς Πάτμου καὶ φαίνεται ὅτι, ἐνῶ ἦταν πατριάρχης, συνέχισε γιὰ μερικὰ χρόνια, ὡς τὸ 1180 ἴσως, νὰ ἔχει καὶ τὴν ἡγουμενία[8] τῆς Μονῆς. Ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα μικρὸ διάστημα, ποὺ ἐπιχείρησε νὰ ἐγκατασταθεῖ στὰ φραγκοκρατούμενα Ἱεροσόλυμα καὶ πάνω στὸ ταξίδι του πρὸς τὰ ἐκεῖ ἔμεινε γιὰ λίγο στὴν Κύπρο, ὅλο τὸν ἄλλο καιρό του τὸν πέρασε στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀπ' ὅπου συχνὰ καὶ ποικιλότροπα βοηθοῦσε τοὺς πάτμιους μοναχούς.

Ἡ σειρὰ λοιπὸν τῶν πατριαρχῶν Ἱεροσολύμων ἀπηχεῖ ἴσως δωρεὰ καὶ ἐπιστασία τοῦ Λεοντίου γιὰ νὰ γίνουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας. Εἶναι πιθανὸν νὰ φιλοτεχνήθηκαν τὴν ἐποχὴ ποὺ ἦταν πατριάρχης καὶ συγχρόνως ἡγούμενος τοῦ μοναστηριοῦ,[9] δηλαδὴ μεταξὺ 1176 καὶ 1180.

Η ΤΡΑΠΕΖΑ

Τοιχογραφίες κοσμοῦν τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κτίσματος[1] καὶ στὶς δύο οἰκοδομικὲς φάσεις ποὺ εἶναι φανερές. Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τῆς πρώτης φάσης διακρίνεται μόνο στὸ τύμπανο τῆς βόρειας τυφλῆς ἁψίδας τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Οἱ δυνατὲς καὶ ἐκφραστικὲς μορφὲς τῶν ἁγίων Εὐθυμίου, Χαρίτωνος (εἰκ. 28), Ἰλαρίωνος (εἰκ. 29) καὶ ἑνὸς τέταρτου, ποὺ τὸ γραμμένο δεξιὰ ὄνομά του καλύφθηκε ἀπὸ τὸ μεταγενέστερο τόξο, μοιάζουν πολὺ μὲ τοὺς ἁγίους Σαλούστιο (εἰκ. 25), Μώκιο καὶ Νήφωνα τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας. Τὰ γηραιὰ πρόσωπα πλάθονται καὶ ἐδῶ, ὅπως στὸ παρεκκλήσιο, μὲ ὄγκους ποὺ τείνουν νὰ γίνουν ἀνεξάρτητοι. Πάνω ἀπὸ τοὺς ὁσίους ἔχουν ἀπομείνει ἀκάλυπτα ἀπὸ τὶς νεότερες κατασκευὲς τμήματα δύο σκηνῶν. Ἀριστερὰ τὸ 10ο ἑωθινὸ Εὐαγγέλιο (Ἰωάννης κα΄, 1-2), ὅπου ὁ Χριστὸς παρουσιάζεται στοὺς ἀποστόλους στὴν παραλία τῆς θάλασσας τῆς Τιβεριάδας (Θαυμαστὴ Ἁλιεία). Φαίνεται μόνο τὸ καΐκι ἐπάνω στὰ κύματα καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους ποὺ κωπηλατοῦν. Δεξιὰ ἱστορεῖται ὁ Πολλαπλασιασμὸς τῶν ἄρτων καὶ τῶν ἰχθύων. Διακρίνονται πάνω σὲ ἕνα τραπέζι τέσσερα ψάρια καὶ τρία καρβέλια —ἕνα τέταρτο καρβέλι κρατᾶ μιὰ μορφὴ ἀπὸ τὴν ὁποία διασώθηκαν μόνο οἱ παλάμες.

Ὅλος ὁ λοιπὸς ζωγραφικὸς διάκοσμος ποὺ καλύπτει τὴ δυτικὴ πλευρὰ καὶ τμῆμα τῆς βορινῆς (στὴν ἀνατολικὴ σώθηκαν ἐλάχιστα λείψανα), ἔγινε μετὰ τὴ δεύτερη οἰκοδομικὴ φάση τῆς τράπεζας. Δὲν ξέρουμε τὴ συνολικὴ ὀργάνωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, γιατὶ οἱ μισὲς περίπου τοιχογραφίες ἔχουν καταστραφεῖ. Ἐν τούτοις ἀπ᾽ ὅ,τι διατηρήθηκε ξεχωρίζουμε τέσσερις εἰκονογραφικοὺς κύκλους: ἕναν εὐχαριστιακό, ἕναν σχετικὸ μὲ τὰ Πάθη, τὸ θάνατο, τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὰ μετὰ τὴν Ἀνάσταση γεγονότα, ἕναν δογματικὸ (παραστάσεις Οἰκουμενικῶν Συνόδων) καὶ ἕναν ποὺ περιλαμβάνει μορφὲς μεγάλων ἀσκητῶν ἢ ἐπεισόδια ἀπὸ τὸ βίο τους, ποὺ λειτουργοῦσαν ὡς πρότυπα γιὰ τοὺς πάτμιους μοναχούς.

Ὁ πρῶτος κύκλος, ὁ εὐχαριστιακός, εἶναι ἱστορημένος στὸ βόρειο τμῆμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς καὶ στὸν διπλανὸ βόρειο τοῖχο. Σ᾽ αὐτὸν ἀνήκουν οἱ σκηνές: Θαυμαστὴ Ἁλιεία (Ὁ Χριστὸς παρουσιάζεται στοὺς ἀποστόλους στὴ θάλασσα τῆς Τιβεριάδας) (εἰκ. 30), ὁ Πολλαπλασιασμὸς τῶν ἄρτων καὶ τῶν ἰχθύων (εἰκ. 31), ἡ Μετάληψη (εἰκ. 32) καὶ ἡ Μετάδοση (εἰκ. 33) τῶν ἀποστόλων καὶ ἡ Ὑποδοχὴ τῶν τριῶν ἀγγέλων ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ.

Τὸ εὐχαριστιακὸ νόημα σὲ ἄλλες εἶναι καθαρὸ καὶ σὲ ἄλλες διαφαίνεται. Ἡ σκηνὴ τῆς ἐμφάνισης τοῦ Χριστοῦ στοὺς μαθητές του στὴ θάλασσα τῆς Τιβεριάδας ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν ἑωθινῶν Εὐαγγελίων, ἀλλὰ συνάμα ἐδῶ ἔχει καὶ εὐχαριστιακὴ σημασία, ποὺ ὑπογραμμίζεται μὲ τὴν παρουσία δίπλα στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ ἑνὸς ψαριοῦ καὶ ἑνὸς ψωμιοῦ, παλαιῶν συμβόλων τοῦ Ἰησοῦ, ποὺ τὸν «μεταλαμβάνει» ὁ πιστὸς μὲ τὴ μορφὴ τροφῆς. Ὁ Πολλαπλασιασμὸς τῶν ἄρτων καὶ τῶν ἰχθύων, ἤδη ἀπὸ τὶς παραστάσεις στὶς κατακόμβες, σχετίζεται μὲ τὴ θεία κοινωνία.[2] Γιὰ τὴν εὐχαριστιακὴ σημασία τῆς Μετάληψης καὶ Μετάδοσης δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία.[3] Γι᾽ αὐτὸ καὶ ζωγραφίζονται συχνὰ στὴν κόγχη τοῦ Βήματος τῶν ἐκκλησιῶν, στὸ χῶρο δηλαδὴ ὅπου τελεῖται ἡ Θεία Εὐχαριστία. Ἡ τελευταία σκηνή, ποὺ παριστάνει τὴν Ὑποδοχὴ τῶν τριῶν ἀγγέλων ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ, δὲν συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴ λειτουργία. Μαζὶ μὲ τὴ σκηνὴ ὅμως τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ —ποὺ ἀναμφίβολα ὑπῆρχε ὡς συνέχεια τῆς Ὑποδοχῆς, ἀλλὰ καταστράφηκε— συμβόλιζαν τὴν Ἁγία Τριάδα καὶ μαζὶ τὴ Θεία Εὐχαριστία.[4]

Στὴ διάταξη δὲν ἔχει τηρηθεῖ αὐστηρὰ ἡ ἀκριβὴς ἱστορικὴ σειρὰ τῶν γεγονότων, καθὼς στὸν εὐχαριστιακὸ κύκλο ἔχουν παρεισφρήσει σκηνὲς τοῦ δεύτερου κύκλου: ἡ Προσευχὴ τοῦ Ἰησοῦ στὸν κῆπο τῆς Γεθσημανῆς (εἰκ. 34), ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα (εἰκ. 35) καὶ ὁ Νιπτήρας. Ὅλα ἐπεισόδια ποὺ ἔγιναν πρὶν ἀπὸ τὴ Σταύρωση.

Τὸ ἐσωράχιο καὶ τὸ τύμπανο τοῦ μεγάλου τόξου στὴ μέση τοῦ δυτικοῦ τοίχου καὶ κάτω ἀπὸ τὸν τροῦλο, ὅπου βρίσκεται ἡ πόρτα εἰσόδου, τὰ στολίζουν ἕξι σκηνὲς ἀπὸ τὰ

Πάθη τοῦ Χριστοῦ καὶ δύο ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια μετὰ τὴ Σταύρωση. Στὸ μεγαλύτερο τμῆμα τοῦ τυμπάνου ἁπλώνεται ἡ ταραγμένη καὶ πολυπρόσωπη σκηνὴ τῆς Σταύρωσης τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 36) καὶ ἀποπάνω διακρίνεται τὸ κάτω μέρος μιᾶς ἄλλης παράστασης, ἴσως τοῦ Ἑλκομένου Χριστοῦ στὸ σταυρό. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ἐσωραχίου τοῦ μεγάλου τόξου εἰκονίζονται ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω: ἡ Κρίση τοῦ Ἰησοῦ ἀπὸ τοὺς ἀρχιερεῖς, ἡ Ἄρνηση τοῦ Πέτρου καὶ τὸ *Πορευθέντες μαθητεύσατε* (πρῶτο ἐωθινὸ Εὐαγγέλιο), ἡ ἐντολὴ δηλαδὴ τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴν Ἀνάσταση πρὸς τοὺς ἀποστόλους νὰ κηρύξουν τὸ Εὐαγγέλιό του. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ ἐσωραχίου τοῦ τόξου ἱστοροῦνται ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω: ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Σταυροῦ, ὁ Μερισμὸς τῶν ρούχων τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Ἀποκαθήλωση.

Στὸ δυτικὸ μισὸ τῆς νότιας καμάρας παριστάνονται ἀκόμα τρεῖς σκηνὲς ἀπὸ τὰ γεγονότα μετὰ τὴ Σταύρωση: Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος (εἰκ. 37), οἱ Μυροφόρες στὸ Μνῆμα (εἰκ. 38) καὶ ἡ Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἅδη (Ἀνάσταση). Ψηλότερα, σὲ μιὰ ἐνιαία ζώνη, ἁπλώνονται τρεῖς ἀπὸ τὶς ἑπτὰ Οἰκουμενικὲς Συνόδους (δογματικὸς κύκλος), ἡ δεύτερη, ἡ τέταρτη καὶ ἡ ἕκτη, δηλαδὴ ὅσες ἔχουν ζυγὸ ἀριθμό. Εἶναι πολὺ πιθανὸν στὸ ἀνατολικὸ μισὸ τῆς καμάρας νὰ ἀπεικονίζονταν οἱ ὑπόλοιπες τέσσερις.

Στὸ τύμπανο καὶ στὸ ἐσωράχιο τοῦ τόξου τῆς νότιας τυφλῆς ἀψίδας στὸν δυτικὸ τοῖχο, σκηνὲς ἀπὸ τὸν τέταρτο κύκλο, τὸν σχετικὸ μὲ τὸ βίο μεγάλων ἀσκητῶν. Ἐπάνω στὸ τύμπανο ἀριστερὰ παριστάνεται ὁ Θάνατος τοῦ δικαίου (εἰκ. 39). Στὸ ἀριστερὸ τμῆμα τοῦ ἐσωραχίου σὲ μιὰ μισοκατεστραμμένη σκηνὴ εἶναι πιθανὸν νὰ ἀπεικονιζόταν ὁ Θάνατος τοῦ ἁμαρτωλοῦ. Ὁράματα καὶ τὰ δύο ποὺ τὰ ἀποδίδουν στὸν ἅγιο Εὐθύμιο.[1] Ἡ γενειοφόρα μορφὴ τοῦ ὁσίου, ποὺ χειρονομεῖ καθισμένη ἀριστερὰ στὴν παράσταση τοῦ Θανάτου τοῦ δικαίου, εἶναι κατὰ πάσα πιθανότητα ὁ μεγάλος ἀσκητής. Δεξιὰ ἐπάνω στὸ ἴδιο τύμπανο καὶ στὸ ἐσωράχιο, δύο ἀκόμα ὁραματικὲς σκηνὲς σχετικὲς μὲ τὸ θάνατο, ἀλλὰ ἐξαιτίας τῆς κακῆς διατήρησής τους δὲν ἔχουν ἑρμηνευτεῖ ἀκόμα εἰκονογραφικά, ἀπὸ μᾶς τουλάχιστον. Ὁ Α. Ὀρλάνδος[2] πίστευε ὅτι οἱ ὁραματικὲς σκηνὲς τοῦ τυμπάνου, Θάνατος δικαίου κτλ., ἀνήκουν στὴν ἀρχαιότερη πρώτη φάση. Νομίζουμε ὅτι πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν στὴν τρίτη καὶ τελευταία φάση. Σ' αὐτὸ τὸν τέταρτο κύκλο ἐντάσσουμε καὶ τὶς μορφὲς τῶν ἁγίων ποὺ παριστάνονται στὸ βόρειο μισὸ τοῦ δυτικοῦ τοίχου: Διονύσιο Ἀρεοπαγίτη (εἰκ. 41), Κυπριανό (εἰκ. 42), Ἀμφιλόχιο καὶ Γρηγόριο Ἀκραγαντίνο.

Ἡ μεγάλη τεχνοτροπικὴ ὁμοιότητα τῶν μορφῶν τῆς πρώτης φάσης τῶν τοιχογραφιῶν, ποὺ διασώθηκαν μόνο στὸ τύμπανο τῆς βόρειας τυφλῆς ἀψίδας, μὲ ἐκεῖνες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας μᾶς κάνει νὰ ὑποθέτουμε ὅτι εἶναι σύγχρονες μὲ αὐτές. Ὁ Ἀν. Ὀρλάνδος[3] τὶς χρονολογοῦσε στὴν ἀρχὴ τοῦ 13ου αἰώνα, καὶ ὁ Εὐθ. Τσιγαρίδας[4] προτείνει τὴ δεκαετία 1180–1190.

Εἶναι φανερὸ ὅτι ὅλες οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἀνήκουν στὴ δεύτερη οἰκοδομικὴ φάση τῆς τράπεζας δὲν ἔχουν γίνει τὴν ἴδια ἐποχή. Τὸ βόρειο τμῆμα μέχρι τὸ τόξο ποὺ συγκρατεῖ ἀπὸ τὰ δυτικὰ τὸν τροῦλο, εἶναι τὸ παλιότερο· τὸ ὑπόλοιπο φιλοτεχνήθηκε ἀρκετὲς δεκαετίες ἀργότερα.

Ὁ ζωγράφος τοῦ βόρειου τμήματος βρίσκεται μέσα στὸ πνεῦμα τῆς «δυναμικῆς» τεχνοτροπίας τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα. Ἀγαπᾶ τὸ ρυθμό, ποὺ γίνεται σχεδὸν χορευτικὸς στὴ σκηνὴ τῆς Ὑποδοχῆς τῶν τριῶν ἀγγέλων ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ, ἀποδίδει ὅμως διακοσμητικὰ τὶς λεπτομέρειες, τοὺς ὄγκους δηλαδὴ τῶν σωμάτων καὶ τὶς πτυχὲς τῶν ρούχων: τὸ δεξὶ πόδι τοῦ Ἰούδα στὴν Προδοσία, ὅπως καὶ τοῦ ἀποστόλου Ἀνδρέα στὴ Μετάληψη, μοιάζουν μὲ δυνατὰ ἔμβολα μηχανῆς, καθὼς τὸ ροῦχο σφιγμένο πάνω τους σχηματίζει ὁμόκεντρους κύκλους στὸ γλουτὸ καὶ νευρώδεις ὄγκους στὸ μηρὸ καὶ στὴν κνήμη· τὰ μαλλιὰ τοῦ ἀποστόλου στὴ σκηνὴ τῆς Προσευχῆς στὴ Γεθσημανή, ποὺ κοιμᾶται μὲ τὸ κεφάλι πάνω στὰ γόνατα, εἶναι διαμορφωμένα σὰν θαλάσσια μέδουσα.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ κορμιοῦ τοῦ Ἰούδα στὴν Προδοσία, γυρισμένου καὶ ἰδωμένου ἀπὸ πίσω, ἂν καὶ δὲν εἶναι σὰν κίνηση νέο στοιχεῖο στὴ βυζαντινὴ τέχνη, ἔτσι ὅπως ἔχει

ἀποδοθεῖ ἐξεζητημένα καὶ περίτεχνα τὸ βρίσκουμε σὲ μορφὲς τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 12ου αἰώνα, ὅπως στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους[1] Καστοριᾶς, στὸ Κουρμπίνοβο[2] κ.ἀ. Ἔτσι λοιπὸν συμφωνοῦμε μαζὶ μὲ τὸν Μ. Χατζηδάκη[3] ὅτι τὸ βόρειο τμῆμα τῆς ζωγραφικῆς διακόσμησης[4] χρονολογεῖται γύρω στὸ 1200.

Τὸ ἐργαστήρι ποὺ ζωγράφισε τὶς τοιχογραφίες τοῦ δυτικοῦ τόξου καὶ τὸ νότιο τμῆμα τῆς τράπεζας, εἶχε ἐνστερνιστεῖ τὶς ἀρχὲς καὶ τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις τοῦ 13ου αἰώνα. Τὰ πρόσωπα ἀπεικονίζονται πιὸ ἐλεύθερα καὶ ἔντονα δραματικὰ μερικὲς φορές. Ἡ πολυπρόσωπη σύνθεση τῆς Σταύρωσης δὲν ἔχει τίποτα σχεδὸν ἀπὸ τὴν παλιὰ αὐστηρότητα. Τὰ πάντα ἐκεῖ κινοῦνται, καὶ θρηνοῦν τὸν νεκρὸ Θεό. Τὸ ἀποκορύφωμα εἶναι ἡ λιπόθυμη Παναγία καὶ ὁ θρῆνος τοῦ σμήνους τῶν ἀγγέλων ποὺ πετοῦν γύρω ἀπὸ τὸ σταυρό. Ἡ γεμάτη πάθος σκηνὴ τῆς Σταύρωσης εἶναι τὸ κέντρο ὅλων τῶν ἄλλων ποὺ τὴν περιβάλλουν στὸ ἐσωράχιο καὶ στὸ τύμπανο τοῦ τόξου ἐντείνοντας ἀκόμα περισσότερο τὸ συγκινησιακό της στοιχεῖο. Ὅλη λοιπὸν ἡ ἐπιφάνεια ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ τὸ τόξο, εἶναι ἀφιερωμένη στὸ πάθος καὶ στὴ Θεία Θυσία ποὺ τελεῖται μυστικὰ τὴν ὥρα τῆς λειτουργίας.[5] Εἶναι φανερὸ καὶ ἐδῶ ἕνα εὐχαριστιακὸ νόημα. Σκηνὲς μὲ τέτοια σημασία προτιμοῦνται ἰδιαίτερα στὴ διακόσμηση τῶν τραπεζῶν.[6] Παραστάσεις ὅπως ἡ Σταύρωση, ὁ Μερισμός, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος καὶ ἡ Κάθοδος στὸν Ἅδη, δὲν εἶναι μόνο εἰκονογραφικὰ πολυπρόσωπες καὶ λεπτομερειακές, ἀλλὰ σχολιάζονται ἀπὸ λειτουργικὰ κείμενα γραμμένα πάνω σὲ εἰλητάρια ποὺ τὰ κρατοῦν οἱ συγγραφεῖς τους ποὺ στέκονται παράμερα. Διαφαίνεται μιὰ τάση ἔμμεσης εἰκονογράφησης τῶν λειτουργικῶν κειμένων, ποὺ ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα παίρνει μεγάλη ἀνάπτυξη στὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα τῶν ἐκκλησιῶν.[7] Οἱ Οἰκουμενικὲς Σύνοδοι εἶναι σχολιασμένες μὲ τὰ κείμενα τῶν ἀντιμαχόμενων ἱεραρχῶν, ὀρθόδοξων καὶ αἱρετικῶν, καὶ ἔτσι ἀποκτοῦν ἔντονο δογματικὸ χαρακτήρα.

Ἡ λιποθυμία τῆς Παναγίας στὴ Σταύρωση εἶναι εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο ποὺ ἀπ' ὅ,τι ξέρουμε πρωτοεμφανίζεται σὲ μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 12ου ἢ τῆς ἀρχῆς τοῦ 13ου αἰώνα (Μαυριώτισσα Καστοριᾶς[8]) καὶ συνεχίζει τὴν πορεία του μέσα στὸν 13ο καὶ στοὺς ἑπόμενους αἰῶνες τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.[9] Στὴ σκηνὴ τοῦ Ἐπιτάφιου Θρήνου ἡ Μαγδαληνὴ ἀπεικονίζεται θρηνώντας νὰ τραβᾶ τὰ μαλλιά της. Αὐτὸ τὸ ἀπελπισμένο γυναικεῖο ξέσπασμα, ποὺ δίνει λαϊκὴ δραματικότητα στὴν παράσταση, νομίζουμε ὅτι ἐμφανίζεται στὴ βυζαντινὴ τέχνη πρὸς τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰώνα (Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ[10] Αἴγινας καὶ Ἅγιος Κλήμης[11] Ἀχρίδας). Ἔτσι λοιπὸν ὅλα τὰ παραπάνω στοιχεῖα, καὶ ἰδιαίτερα ἡ ὀλοφυρόμενη Μαγδαληνὴ στὸν Ἐπιτάφιο Θρῆνο, μᾶς κάνουν νὰ ὑποθέτουμε ὅτι ἡ τελευταία φάση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς τράπεζας ἐκτελέστηκε στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα.[12]

ΤΟ ΣΠΗΛΑΙΟ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ

Ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ἐξόριστος στὴν Πάτμο μέσα σ' αὐτὸ τὸ σπήλαιο, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ὑπαγόρευσε στὸ μαθητή του Πρόχορο τὸ βιβλίο τῆς *Ἀποκάλυψης*.[13] Γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ κέντρο λατρείας κατὰ καιροὺς ἔχτισαν τὸ ἕνα πάνω στ' ἄλλο κελιά, ἐκκλησάκια, κελάρια, καὶ ἔτσι σιγὰ σιγὰ χωρὶς τάξη καὶ πρόθεση σχηματίστηκε ἕνα κτιριακὸ σύνολο πολύπλοκο ἐσωτερικὰ καὶ πλαστικὸ ἐξωτερικά.

Ἡ καρδιὰ αὐτοῦ τοῦ λατρευτικοῦ συγκροτήματος εἶναι μιὰ δισυπόστατη ἐκκλησία ποὺ ἡ βόρειά της ὑπόσταση, μονόχωρη καμαροσκέπαστη, εἶναι ἀφιερωμένη στὴν ἁγία Ἄννα, καὶ ἡ νότια, δηλ. ἡ σπηλιά, στὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο (εἰκ. 43). Ἡ λαϊκὴ παράδοση πιστεύει, ὅπως καὶ γιὰ ἄλλα κτίσματα στὴν Πάτμο, ὅτι ὁ ὅσιος Χριστόδουλος εἶναι ὁ πρῶτος κτίτορας. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅμως νὰ μὴν πρόλαβε νὰ κάνει κάτι τέτοιο καὶ ἐδῶ, ἀφοῦ καθὼς ἔφυγε βιαστικὰ ἀπὸ τὸ νησὶ δὲν κατάφερε νὰ τελειώσει οὔτε τὸ μοναστήρι. Ἴσως ἡ πρώτη διαμόρφωση τοῦ χώρου ἔγινε μέσα στὸν 12ο αἰώνα, μετὰ τὸ

θάνατο τοῦ Ὁσίου καὶ ἀφοῦ ἐπέστρεψαν στὴν Πάτμο τὰ πνευματικά του τέκνα ἀπὸ τὴν Εὔβοια, ὅπου εἶχαν καταφύγει μαζί του. Εἶναι ἄγνωστο ἂν στὴν πρώτη οἰκοδομικὴ περίοδο διαμορφώθηκε μόνο ἡ φυσικὴ σπηλιὰ ἢ χτίστηκε καὶ τὸ καμαροσκέπαστο ἐκκλησάκι τῆς Ἁγίας Ἄννας ἐμπρός της. Τὸ σημερινὸ κτίσμα σύμφωνα μὲ γραπτὴ ἐπιγραφὴ πάνω στὸ σκαλιστὸ τέμπλο του, *[Α]νωκοδωμίθι* στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα ἀπὸ τὸν Παρθένιο Παγκώστα καὶ τὸν Ἱερομόναχο Γερμανό.[1]

Ἐντελῶς τυχαῖα τὸ 1973 κάτω ἀπὸ ἀσβεστώματα ἦρθε στὸ φῶς ὅ,τι σωζόταν ἀπὸ τὸν ζωγραφικὸ διάκοσμο[2] τοῦ Ἱεροῦ Βήματος τοῦ ἴδιου τοῦ Σπηλαίου. Θέλοντας κάποτε νὰ διαμορφώσουν τὴ φυσικὴ σπηλιὰ σὲ χῶρο λατρείας, ἔχτισαν στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ ἕναν τοῖχο μὲ δύο μικρὲς κόγχες, μιὰ στὸ βόρειο ἄκρο του καὶ ἄλλη μιὰ στὸ νότιο, τὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικό. Δὲν ξέρουμε ἂν τότε στὴ μέση ὑπῆρχε κόγχη τοῦ Βήματος ἢ τοποθέτησαν ἐμπρὸς στὸν τοῖχο τὴν Ἁγία Τράπεζα. Ὁπωσδήποτε ὅμως δὲν ὑπῆρχε τότε ἡ σημερινή, ποὺ ὅταν ἀνοίχτηκε ἢ μεγάλωσε (πιθανὸν ὅταν ἀνακαινίστηκε τὸ Σπήλαιο στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα ἀπὸ τοὺς Παρθένιο Παγκώστα καὶ Ἱερομόναχο Γερμανὸ) κατέστρεψε, δεξιὰ κι ἀριστερά της, τμήματα ἀπὸ δύο ἐπάλληλα στρώματα τοιχογραφιῶν. Στὴν ἐποχὴ τῆς πρώτης καὶ ἀρχικῆς διαμόρφωσης νομίζουμε ὅτι ἀνήκει τὸ πρῶτο στρῶμα. Ἔγινε τὸν 12ο αἰώνα ἀλλὰ ὁπωσδήποτε πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος του. Σήμερα διακρίνεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ κόγχη μόνο ἕνας ἀποτροπαϊκὸς διάλιθος σταυρὸς ποὺ ἀπὸ τὴ βάση του ξεπηδᾶνε σχηματοποιημένα βλαστάρια καὶ ἀνάμεσα στὶς κεραῖες του εἶναι γραμμένες οἱ συντομογραφίες Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) Φ(αίνει) Π(ᾶσι).

Σὲ μιὰν ἄλλη, μεταγενέστερη, ἐποχὴ ὅλος ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος τοῦ Ἱεροῦ Βήματος διακοσμήθηκε μὲ τοιχογραφίες ποὺ ἕνα μέρος τους σώζεται, μὲ ἀρκετὲς ὅμως ζημιές. Δεξιὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ ἀψίδα ζωγραφισμένο ἀναπαριστάνεται τὸ γεγονὸς ποὺ καθιέρωσε αὐτὸ τὸ χῶρο: Ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὄρθιος μέσα σ' ἕνα ὀρεινὸ τοπίο ἀκούει τὸ λόγο τοῦ Θεοῦ καὶ τὸν ὑπαγορεύει στὸν καθισμένο μαθητή του Πρόχορο (εἰκ. 44). Ἔχει καταστραφεῖ τὸ κάτω μέρος τῆς παράστασης καὶ ἔχει τὸ χρῶμα ἀπολεπιστεῖ ἐδῶ κι ἐκεῖ ἀπὸ τὰ μαλλιά, τὸ σῶμα καὶ τὰ ροῦχα τοῦ Πρόχορου. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ εὐαγγελιστῆ ἡ ἐπιγραφή: Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

Ὁ ζωγράφος διακοσμώντας μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ ὁραματισμοῦ τοῦ Ἰωάννη τὴν ἴδια τὴ σπηλιά, ὅπου σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση συνέβη τὸ γεγονός, δὲν παρουσιάζει τὴ σκηνὴ μέσα σ' αὐτήν, ἀλλὰ ἔχοντας πιθανὸν μπρὸς στὰ μάτια του ἄλλο καθιερωμένο πρότυπο, στήνει τὶς μορφὲς ἔξω, στὸ ὕπαιθρο.

Στὴ μικρὴ κόγχη τῆς πρόθεσης, ἀπὸ τοὺς δύο ἱεράρχες ποὺ ἦταν ζωγραφισμένοι ἐκεῖ, σώζεται δεξιὰ ἡ στηθαία μορφὴ τοῦ ἁγίου Βασιλείου, ὁ ὁποῖος κρατάει μὲ τὰ δύο του χέρια μπρὸς στὸ στῆθος του κλειστὸ βιβλίο. Δεξιὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ κόγχη ἔχει ἀπομείνει μόνο ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο τοῦ ἁγίου Νικολάου, ποὺ τὸ ὄνομά του εἶναι γραμμένο δίπλα του (καταστράφηκε ὅταν ἄνοιξαν ἢ μεγάλωσαν τὴν κεντρικὴ κόγχη). Στὸ νότιο ἄκρο τοῦ Βήματος, μέσα στὸ κογχάριο τοῦ διακονικοῦ, μιὰ στηθαία μορφὴ ἑνὸς ἄγνωστου ὁσίου ἔχει μισοκαταστραφεῖ ἀπὸ τὴν ὑγρασία. Μισοκατεστραμμένοι εἶναι ἐπίσης ἄλλοι δύο στηθαῖοι μάρτυρες, ποὺ κρατᾶνε σταυρό, ὁ ἕνας πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ καὶ ὁ ἄλλος δεξιά του. Γύρω ἀπὸ τὶς μορφὲς τῶν ἁγίων εἶναι χαραγμένα ὀνόματα σὲ λατινικὸ ἀλφάβητο (σώζεται μόνο ἕνα σὲ ἑλληνικό). Ἴσως εἶναι «δεήσεις» ἀπὸ μοναχικοὺς δυτικοευρωπαίους προσκυνητὲς ἢ ἀπὸ φράγκους ἐπιδρομεῖς ποὺ συχνὰ ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα κι ὕστερα ἔφταναν στὴν Πάτμο, τὴ λεηλατοῦσαν καὶ ζητοῦσαν λύτρα ἀπὸ τὸ μοναστήρι.[3]

Οἱ δύο καλύτερα σωζόμενες μορφὲς στὸν ζωγραφικὸ διάκοσμο τοῦ Σπηλαίου εἶναι ὁ Ἰωάννης στὴ σκηνὴ τοῦ ὁράματος καὶ ὁ Βασίλειος ζωγραφισμένος στὴ μικρὴ κόγχη τῆς πρόθεσης. Παρόλο ποὺ καὶ οἱ δύο εἶναι γερασμένοι ἄντρες, διαφέρουν στὴν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν. Ὑπάρχει μιὰ ἀντίθεση στὸν τρόπο ποὺ δουλεύει ὁ ζωγράφος τοὺς ὄγκους στὰ πρόσωπά τους. Τὸ πρόσωπο τοῦ Βασιλείου τὸ χαρακώνουν βαθιὲς ρυτίδες ποὺ καταλήγουν νὰ γίνουν γεωμετρικὰ σχήματα. Βρίσκεται πολὺ κοντὰ ὁ Ἱε-

ράρχης στὴν τεχνοτροπία καὶ τὸ ἦθος τῶν γερασμένων ἁγίων τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας καὶ τοῦ πρώτου στρώματος τῆς τράπεζας. Ἀντίθετα, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τοῦ Θεολόγου ἔχουν ἀποδοθεῖ πιὸ μαλακά, πιὸ φυσικά. Εἶναι περισσότερο ζωγραφικὴ ἐδῶ ἡ τεχνικὴ τοῦ καλλιτέχνη. Δὲν νομίζουμε ὅτι μοιάζει μὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς σωζόμενες μορφὲς τοῦ παρεκκλησίου ἢ τῆς τράπεζας. Βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὰ γηραιὰ πρόσωπα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Βλαδιμὶρ[1] καὶ στὸ Μπάτσκοβο[2] τῆς Βουλγαρίας. Ἡ παραπάνω ἀντίθεση δὲν προϋποθέτει ὁπωσδήποτε καὶ δύο διαφορετικοὺς ζωγράφους. Κάτι παρόμοιο ἐξάλλου παρατηρήσαμε καὶ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὁ ἴδιος τεχνίτης νὰ ἐπηρεάστηκε ἀπὸ διαφορετικὰ πρότυπα.

Ἡ τεχνοτροπικὴ λοιπὸν προσέγγιση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Σπηλαίου ἀπὸ τὴ μιὰ μὲ μορφὲς τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας καὶ τῆς τράπεζας τῆς Μονῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ ἐκεῖνες τοῦ Βλαδιμὶρ καὶ τοῦ Μπάτσκοβο μᾶς ὁδηγοῦν στὴν τελευταία εἰκοσαετία τοῦ 12ου αἰώνα.

Δὲν εἶναι τυχαῖο οὔτε συμπτωματικὸ τὸ γεγονὸς τῆς καλλιέργειας ζωγραφικῆς ποιότητας στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 12ου καὶ στὸν 13ο αἰώνα στὴν Πάτμο καὶ σὲ περιοχὲς ἀκτινοβολίας τοῦ μοναστηριοῦ της (στὰ μετόχια[3] τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Καλύμνου, Παναγίας Καστριανῶν Κῶ καὶ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Λέρου). Ὅλο αὐτὸ τὸ σύνολο τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου ἀπειχεῖ τὴν καλαισθησία κύκλων πνευματικὰ ἐκλεπτυσμένων. Οἱ ἡγούμενοι τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰώνα δὲν ἦταν μόνο ἄνθρωποι ἀρκετὰ καλλιεργημένοι, ἀλλὰ πολλοὶ ἀπ᾽ αὐτοὺς κατάγονταν ἀπὸ ἀνώτερες κοινωνικὲς τάξεις. Ἡ μόρφωση καὶ ἡ ὑψηλὴ κοινωνικὴ καταγωγὴ δὲν σταματοῦσε μόνο στοὺς ἡγουμένους, ἀλλὰ ἐπεκτεινόταν καὶ σὲ ἄλλα μέλη τῆς μοναχικῆς κοινότητας. Ὁ Ἰωάννης[4] ποὺ ἔγινε μητροπολίτης Ρόδου καὶ ἔγραψε βιογραφία τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου, ἦταν ἀρχικὰ ἕνας ἁπλὸς μοναχὸς στὴν Πάτμο. Ἁπλοὶ καλόγεροι ἐπίσης ἦταν ὁ Ἀθανάσιος,[5] κατοπινὸς πατριάρχης Ἀντιοχείας, καὶ ὁ Θεοδόσιος,[6] ποὺ ἔγραψαν κι οἱ δύο ἐγκώμια στὸν Χριστόδουλο. Ὁ πρῶτος στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 12ου καὶ ὁ δεύτερος στὸ τέλος τοῦ ἴδιου αἰώνα. Ὁ Θεοδόσιος ἔγραψε ἀκόμα καὶ τὴ βιογραφία τοῦ ὁσίου Λεοντίου, ἡγούμενου, πατριάρχη Ἱεροσολύμων καὶ πιθανὸν χορηγοῦ τῆς ἐντοίχιας ζωγραφικῆς διακόσμησης τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας.

Ἡ ὑψηλὴ ποιότητα τοῦ πνευματικοῦ βίου τῶν μοναχῶν τῆς Πάτμου εἶναι φανερὴ καὶ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ μοναστηριοῦ. Πρῶτος ὁ Χριστόδουλος μαζὶ μὲ τὶς σκοτοῦρες του γιὰ νὰ χτίσει τὸ μοναστήρι καὶ νὰ συγκρατήσει τοὺς φοβισμένους ἀνθρώπους του ἀπὸ τοὺς πειρατές, τοὺς Τούρκους καὶ τὸ ἀφιλόξενο τοῦ νησιοῦ, συγκροτεῖ τὴν πρώτη βιβλιοθήκη. Καταγράφει τὰ βιβλία του καὶ ὁρίζει στὴ διαθήκη του κληρονόμο τὸ μοναστήρι.[7] Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Χριστοδούλου πιθανὸν λειτουργοῦσε στὴν Πάτμο κωδικογραφικὸ ἐργαστήρι. Γιὰ τὸν πλοῦτο τῆς Βιβλιοθήκης καὶ γιὰ τὸ σημαντικὸ κωδικογραφικὸ ἐργαστήρι τοῦ μοναστηριοῦ εἶναι εὔγλωττο ἕνα κωδικογραφικὸ σημείωμα τοῦ 1180 στὸν πατμιακὸ κώδικα 175.[8] Ὁ Νεῖλος, ἡγούμενος τῆς μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Ἀρταμίτη στὴ Ρόδο, δωρίζοντας τὸν κώδικα στὴ Μονὴ Πάτμου, μεταξὺ τῶν ἄλλων γράφει: ... *ποῦ γὰρ ἄλλη πλέον ἔχει γραμματικοὺς καὶ καλλιγράφους ἁγίους μονὴ σεβασμία ὡς ἡ Θεόδμητος αὕτη μονὴ τοῦ ἠγαπημένου;*

Οἱ πάτμιοι μοναχοὶ παρέμειναν πιστοὶ στὴν ἐπίσημη βυζαντινὴ ἰδεολογία καὶ σὲ στενὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ κέντρο. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι βρίσκονται ἐκεῖ στὸν *ἄνικμο* βράχο, τὴν Πάτμο, καὶ ἐνισχύονται μὲ κάθε τρόπο ἀπὸ τὸ κράτος γιὰ νὰ κρατήσουν ὑπὸ τὸν ἔλεγχο τοῦ Βυζαντίου ἕνα τμῆμα τοῦ νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου ἀποθώντας τοὺς Τούρκους καὶ τοὺς Φράγκους. Αὐτὸς εἶναι ὁ βαθύτερος σκοπὸς τῆς ὑποστήριξης τοῦ μοναστηριοῦ ἀπὸ τὸν Ἀλέξιο Α΄ καὶ τοὺς διαδόχους του.

Αὐτὴ τὴν ἐμμονὴ καὶ τὴν πίστη στὴν αὐτοκρατορικὴ καὶ ὀρθόδοξη ἰδεολογία καὶ τὴ στενὴ σχέση μὲ τὴν πρωτεύουσα ἐκφράζουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ μοναστηριοῦ ὄχι μόνο μὲ τὴν ὑψηλή τους ποιότητα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ θεματογραφία τους. Σ᾽ αὐτήν, πέρα ἀπὸ τὰ

συμβατικὰ θέματα τῆς παράδοσης, παρουσιάζονται καὶ ἀξιόλογες ἰδιομορφίες στὴν ἐπιλογὴ καὶ στὴ διάταξη. Στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας τὸ νερὸ στὰ θαύματα ποὺ σχετίζονται μ᾽ αὐτό, σὰν σύμβολο τοῦ Θείου Λόγου, ἀναζωογονεῖ ψυχὲς καὶ σώματα. Θεῖος Λόγος εἶναι ἐκεῖνος ποὺ συμφωνεῖ μὲ τὴν ἐπίσημη ὀρθόδοξη ἰδεολογία, ὅπως αὐτὴ ἐκφράζεται καὶ ἑρμηνεύεται ἀπὸ τὰ κείμενα τῶν ἀπόλυτα παραδεκτῶν μεγάλων Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας. Κάτι τέτοιο νομίζουμε ὅτι θέλει νὰ δηλώσει ἡ σπάνια παράσταση τοῦ ἱεράρχη Πηγὴ σοφίας σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ σκηνὴ τῆς Θεραπείας τῆς συγκύπτουσας, ποὺ καλύπτουν καὶ οἱ δύο ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Ἡ Συγκύπτουσα ἀπεικονίζει τοὺς ἁμαρτωλούς, τοὺς αἱρετικοὺς καὶ τοὺς ἄπιστους, ποὺ σκυμμένοι συμβολικὰ βλέπουν μόνο τὰ γήινα καὶ θεραπεύονται ἀπὸ τὸν Θεῖο Λόγο, ἀλλὰ ὅπως αὐτὸς ἑρμηνεύεται ἀπὸ τὸν ἱεράρχη, ἐκπρόσωπο τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, στὴν ἄλλη παράσταση.

Ἡ ζωφόρος τῶν πατριαρχῶν Ἱεροσολύμων στὸ ἴδιο παρεκκλήσιο εἶναι ἕνα ἔμμεσο στοιχεῖο γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ χορηγοῦ τῶν τοιχογραφιῶν καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ ποὺ ζωγραφίστηκαν, ἀλλὰ συνάμα ἐκφράζει τὶς διεκδικήσεις τῆς αὐτοκρατορίας ἐπάνω στοὺς Ἁγίους Τόπους ποὺ βρίσκονταν τότε ὑπὸ τὴν ἐξουσία τῶν Φράγκων. Ἐξάλλου ἡ ἀπεικόνιση τῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων στοὺς τοίχους τῆς τράπεζας διαδηλώνει μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὴν πίστη στὴν Ὀρθοδοξία, ὅπως εἶναι διατυπωμένη καὶ ἐνισχυμένη ἀπὸ τὶς ἀποφάσεις αὐτῶν τῶν Συνόδων.

Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Πάτμου ἔχουν ὁμοιογένεια στὴν τεχνοτροπία καὶ στὴν τεχνικὴ κι αὐτὸ πρέπει νὰ ὀφείλεται ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν προέλευση τῶν ζωγράφων ἀπὸ τὸ ἴδιο κέντρο, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη στὸ ὅτι ἐκτελέστηκαν μέσα σὲ σχετικὰ σύντομη χρονικὴ περίοδο. Συνάμα εἶναι ὑψηλῆς ποιότητας καὶ ἔργα ἀσκημένων καὶ καθιερωμένων καλλιτεχνῶν κάποιου κέντρου τῆς αὐτοκρατορίας. Ἡ Κωνσταντινούπολη εἶναι ἡ πιθανὴ πόλη προέλευσης αὐτῶν τῶν ἐργαστηρίων, μιὰ καὶ τὸ μοναστήρι τῆς Πάτμου τὸ προστατεύουν καὶ τὸ ἐνισχύουν οἱ αὐτοκράτορες. Ἐξάλλου ἡ σχέση τοῦ μοναστηριοῦ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ μὲ τὴν πρωτεύουσα εἶναι ἄμεση. Οἱ ἡγούμενοι[1] πηγαινοέρχονται γιὰ νὰ ζητήσουν ἢ νὰ ἐπικυρώσουν προνόμια καὶ νὰ πάρουν οἰκονομικὴ βοήθεια. Ἐκεῖ μένει καὶ ὁ Λεόντιος, πατριάρχης Ἱεροσολύμων, ὁ πιθανότερος χορηγὸς γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας.

Ἀντίθετα, οἱ ἐξαίρετης τέχνης τοιχογραφίες ποὺ στολίζουν τὸ καθολικό, τὸν ἐσωνάρθηκά του καὶ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου, ἔργα πάνω κάτω τοῦ 1600, εἶναι ἕνα ἀκόμα δεῖγμα, μαζὶ μὲ τὶς πολυάριθμες φορητὲς εἰκόνες ποὺ κατέχει τὸ μοναστήρι, γιὰ τὸν αἰσθητικὸ προσανατολισμὸ τῶν πάτμιων μοναχῶν πρὸς τὴ ζωγραφικὴ τῆς Κρήτης στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας. Τὸ μοναστήρι ἀπὸ τὰ μεσοβυζαντινὰ χρόνια εἶχε σχέσεις μὲ τὴν Κρήτη, ἰδιαίτερα οἰκονομικές, ἐξαιτίας τῶν κτημάτων ποὺ εἶχε ἐκεῖ, καὶ τῶν αὐτοκρατορικῶν παροχῶν σὲ σιτάρι καὶ χρήματα, ἀπὸ τὴ μεγαλόνησο.[2] Στὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια ὅμως ἐξαρτᾶται καὶ πνευματικὰ ἀπὸ τὴν Κρήτη. Καλλιτέχνες[3] Κρητικοὶ ἔρχονται στὸ νησὶ νὰ κοσμήσουν μὲ τοιχογραφίες ἐκκλησίες καὶ νὰ κατασκευάσουν τέμπλα. Ἐπίσης ἡ Μονὴ παραγγέλνει σὲ μεγάλους κρητικοὺς ζωγράφους φορητὲς εἰκόνες. Ἐπισημαίνουμε γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸν ἡγουμενικὸ θρόνο στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα κατέχει ἡ σημαντικὴ προσωπικότητα τοῦ κρητικοῦ οὐμανιστῆ Νικηφόρου Χαρτοφύλακος, ποὺ λάμπρυνε μὲ τὸ ἔργο του τὸ μοναστήρι.

I. Ἡ Παραβολὴ τῶν δέκα παρθένων. (Λεπτομέρεια. Βλ. εἰκ. 8 καὶ 9). Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ, βόρειος τοῖχος. Γύρω στὸ 1600.

2. Ὁ ὅσιος Χριστόδουλος. (Λεπτομέρεια). Καθολικό, βόρειος τοῖχος. Γύρω στὸ 1600.

3. Ἕνας ὅσιος. (Λεπτομέρεια). Καθολικό, βόρειος τοῖχος. Γύρω στὸ 1600.

. Καθολικό, βόρειος

3. Ένας όσιος. (Λειτουργεία). Καθολικό, βόρειος τοίχος. Γύρω στὸ 1600.

4. Ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο τὸ Εὐαγγέλιό του. Καθολικό, νότιος τοίχος. Γύρω στὸ 1600.

5. Σκηνές από τον κύκλο της Γέννησης: ή Προσκύνηση και ή Φυγή των Μάγων, το Δεύτερο όνειρο του Ἰωσήφ, ή Φυγή στην Αίγυπτο. Εσωνάρθηκας καθολικού, αυλικός ζωγρ. Γύρω στο 1600.

6

6. Ἡ Βρεφοκτονία. (Λεπτομέρεια). Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1600.

7

7. Ἡ Βρεφοκτονία. (Λεπτομέρεια). Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1600.

8

8. Ἡ Παραβολὴ τῶν δέκα παρθένων. Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ, βόρειος τοῖχος. Γύρω στὸ 1600.

α). Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ, δυτικὸς τοῖχος.

7. Ἡ Βρεφοκτονία. (Λεπτομέρεια). Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1600.

8. Ἡ Παραβολὴ τῶν δέκα παρθένων. Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ, βόρειος τοῖχος. Γύρω στὸ 1600.

9. Οἱ πέντε φρόνιμες παρθένες. (Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 8).

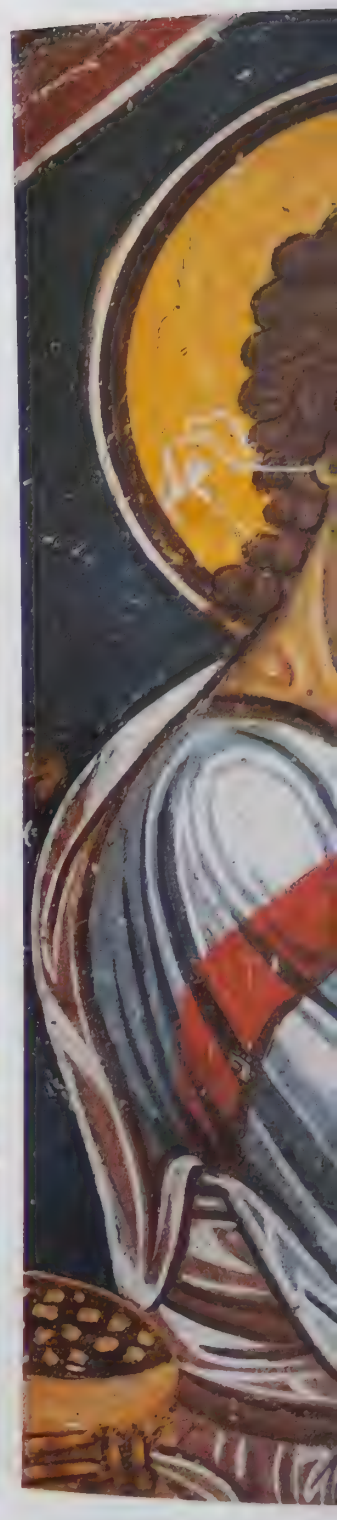
10. Ὁ Χριστὸς - νυμφίος. (Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 8).

11

11. Ἡ ἔνθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, ἀνατολικὸς τοῖχος. 1176–1180.

12

12. Ἀρχάγγελος. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, ἀνατολικὸς τοῖχος. 1176–1180.



*13. Ὁ ἀριστερὸς
(Λεπτομέρεια). Πα
τοῖχος. 1176–1180.*

γελος. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας.
τοῖχος. 1176–1180.

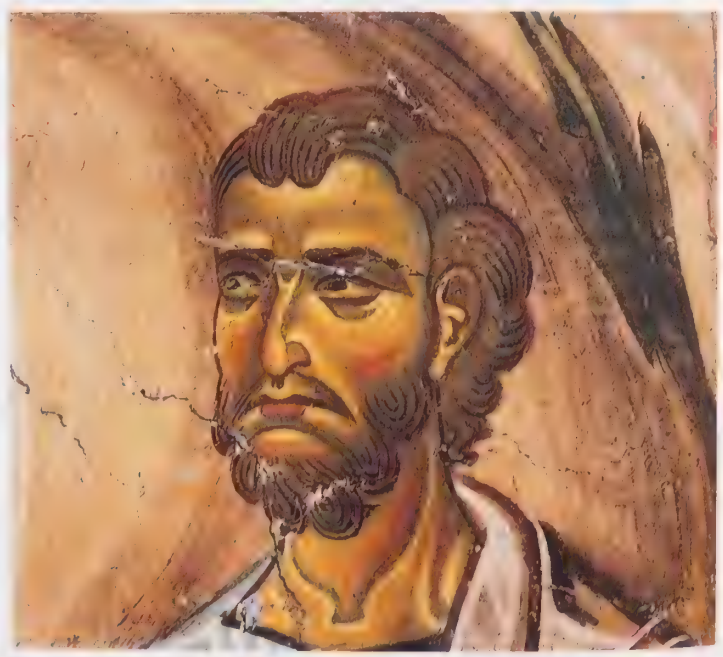
13. Ὁ ἀριστερὸς ἄγγελος ἀπὸ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, ἀνατολικὸς τοῖχος. 1176–1180.

14. Ὁ μεσαῖος ἄγγελος ἀπὸ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, ἀνατολικὸς τοῖχος. 1176–1180.

15. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, ἀνατολικὸς τοῖχος. 1176–1180. →

16. Η Θεραπεία του υφρού. (Λεπτομέρεια) Παρεκκλήσιο της Παναγίας, νότιο τμήμα της καμάρας του Ιερού Βήματος. 1176-1180

17. 18. Ο Χριστός και ο απόστολος. (Λεπτομέρειες της εικ. 19)

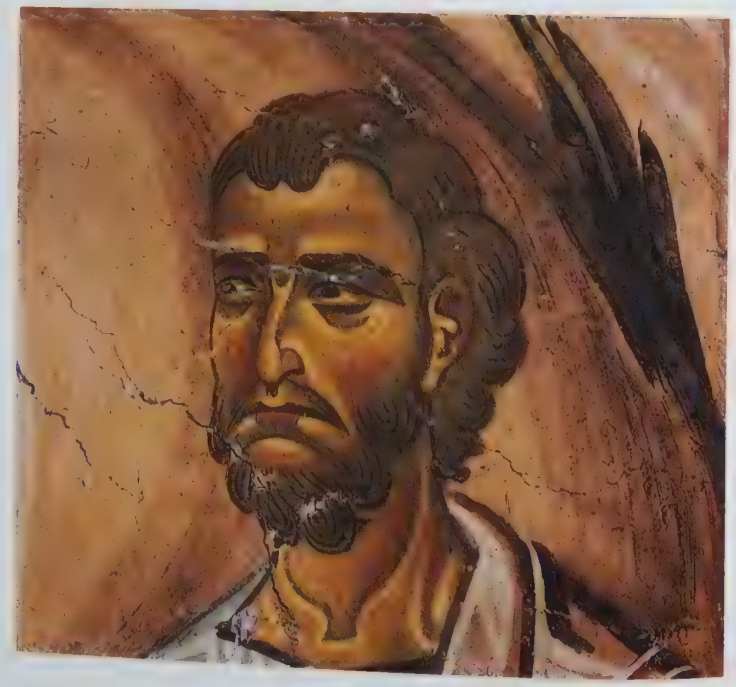


19. Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα. Παρεκκλήσιο Παναγίας, βόρειο τμήμα της καμάρας του Ιερού Βήματος. 1176-1180

16

17

18



16). Παρεκκλήσιο τοῦ Ἱεροῦ

17–18. Ὁ Χριστὸς καὶ ὁ ἀπόστολος. (Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 19).

19

19. Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα. Παρεκκλήσιο Παναγίας, βόρειο τμῆμα τῆς καμάρας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. 1176–1180.

20

20. Ἕνας ἅγιος, στηθαῖος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176–1180.

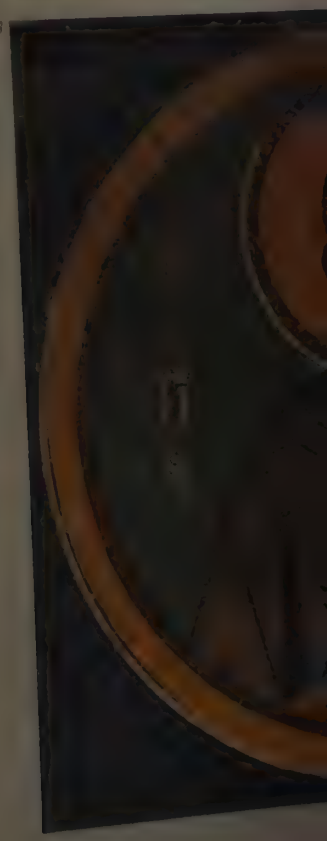
21

21. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης, στηθαῖος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176–1180.

22

22. Ἕνας ἅγιος, στηθαῖος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176–1180.

23

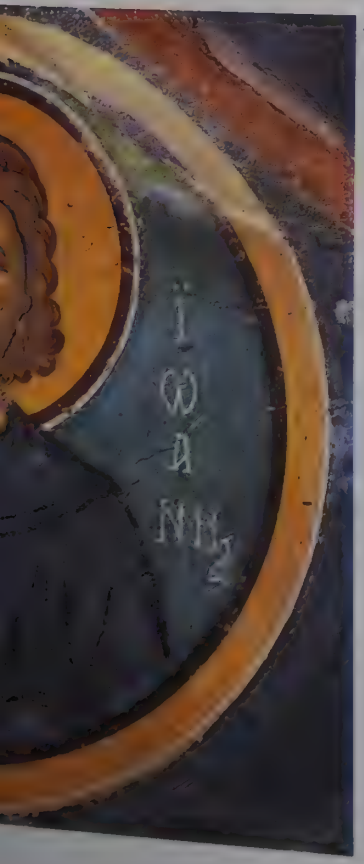


23. Ὁ ἅγιος Ξενοφών, στηθαῖος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176–1180.

20

20. Ἕνας ἅγιος, στηθαῖος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176–1180.

21



21. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης, στηθαῖος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176–1180.

22

22. Ἕνας ἅγιος, στηθαῖος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176–1180.

23

23. Ὁ ἅγιος Ξενοφῶν, στηθαῖος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176–1180.

24

24. Ἀνώνυμος πατριάρχης Ἱεροσολύμων. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, νότιος τοῖχος. 1176–1180.

25

25. Ὁ ἅγιος Σαλούστιος, πατριάρχης Ἱεροσολύμων. (Λε Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176-1180.

24

. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο

25

25. Ὁ ἅγιος Σαλούστιος, πατριάρχης Ἱεροσολύμων. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176-1180.

26. Ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος Ἱεροῦ Βήματος. 1176-1180.

27. Ὁ ἅγιος Μακάριος, πατριάρχης Ἱεροσολύμων. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176-1180.

26. Ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος Ἱεροῦ Βήματος. 1176 1180.

27. Ὁ ἅγιος Μακάριος, πατριάρχης Ἱεροσολύμων. Παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, βόρειος τοῖχος. 1176 1180.

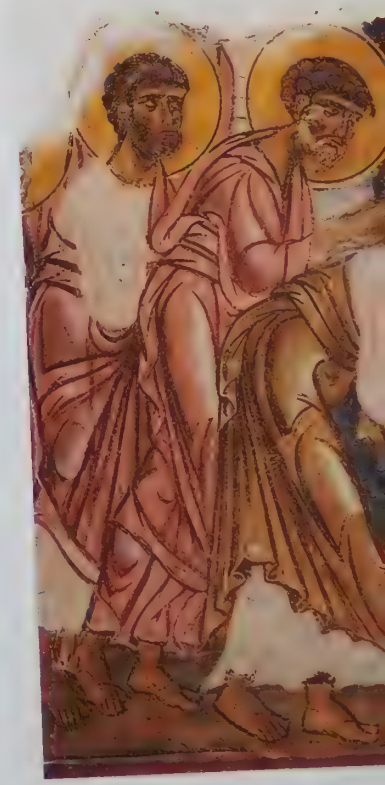
28. Ὁ ἅγιος Χαρίτων. (Λεπτομέρεια). Τραπεζα, δυτικὸς τοῖχος (πρῶτο ζωγραφικὸ στρῶμα). 1176 1180.

29. Ὁ ἅγιος Ἱλαρίων. (Λεπτομέρεια). Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος (πρῶτο ζωγραφικὸ στρῶμα). 1176 1180.

30

32

31



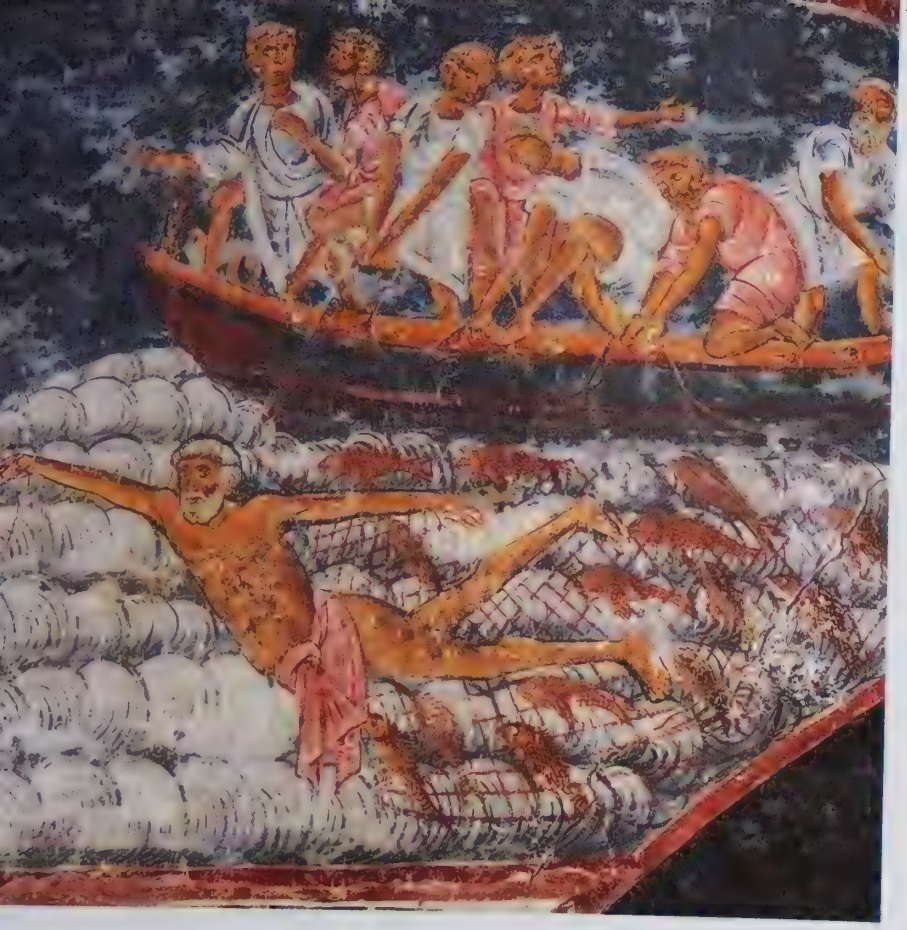
33

30. Ἡ Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στὴ θάλασσα τῆς Τιβεριάδας. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

31. Ὁ Πολλαπλασιασμὸς τῶν ἄρτων. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

32. Ἡ Μετάληψη τῶν ἀποστόλων. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

33. Ἡ Μετάδοση τῶν ἀποστόλων. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.



30

31

30. Ἡ Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στὴ θάλασσα τῆς Τιβεριάδας. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

31. Ὁ Πολλαπλασιασμὸς τῶν ἄρτων. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

32. Ἡ Μετάληψη τῶν ἀποστόλων. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

33. Ἡ Μετάδοση τῶν ἀποστόλων. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

32

33

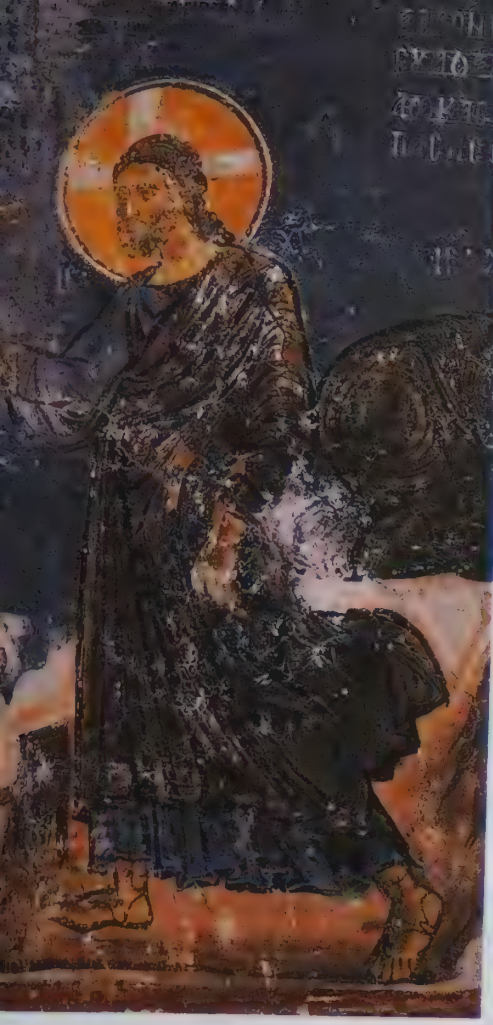
34

35

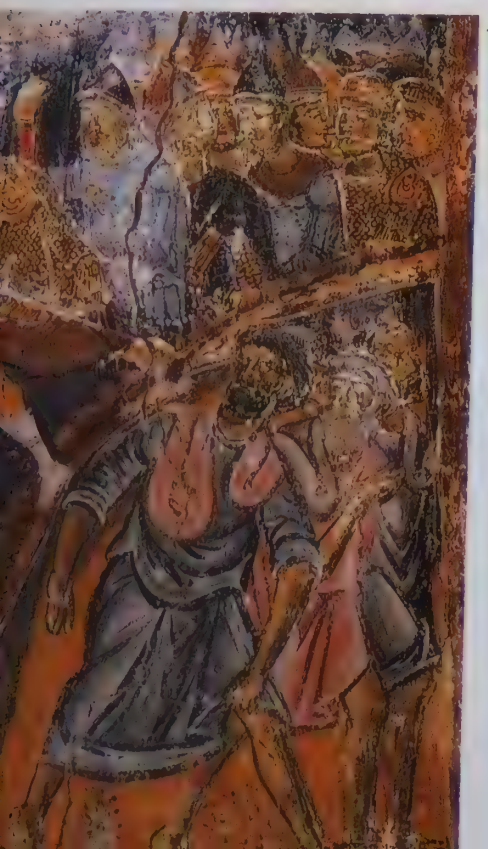
36. Ἡ Σταύρωση. Τράπεζα

34. Ἡ Προσευχὴ τοῦ Χριστοῦ στὴ Γεθσημανή. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

35. Ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.



35



34. Ἡ Προσευχὴ τοῦ Χριστοῦ στὴ Γεθσημανή. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

36

36. Ἡ Σταύρωση. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

37. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

38. Οἱ Μυροφόρες στὸ Μνῆμα. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

39. Ὁ Θάνατος τοῦ δικαίου. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

37

38

39

Οἱ Μυροφόρες στὸ Μνῆμα. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Μεταξὺ τέταρτο 13ου αἰώνα.

Ὁ Θάνατος τοῦ δικαίου. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Μεταξὺ τέταρτο 13ου αἰώνα.

40. Δύο μορφές, λεπτομέρεια από την Ἀνάσταση. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

41. Ὁ ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

42. Ὁ ἅγιος Κυπριανός. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200

40. Δύο μορφές, λεπτομέρεια από τὴν Ἀνάσταση. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

41

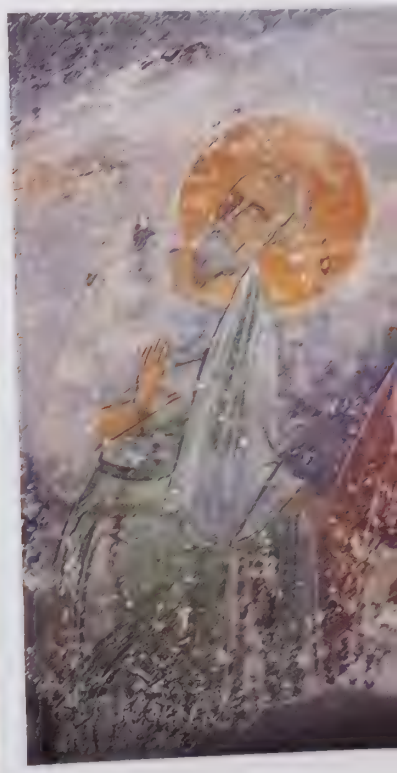
41. Ὁ ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

42. Ὁ ἅγιος Κυπριανός. Τράπεζα, δυτικὸς τοῖχος. Γύρω στὸ 1200.

42

41 [illegible]

44 [illegible]



43

43. Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σπηλαίου τῆς Ἀποκαλύψεως.

44. Ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο τὸ βιβλίο τῆς Ἀποκάλυψης. Σπήλαιο Ἀποκαλύψεως, ἀνατολικὸς τοῖχος. Τελευταία εἰκοσαετία 12ου αἰώνα.

44

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Τὸ μοναστήρι ποὺ ἵδρυσε τὸ 1088 ὁ Χριστόδουλος ὁ Λατρηνὸς πλουτίστηκε σιγὰ σιγὰ μὲ πολλὲς καὶ ὡραῖες εἰκόνες, ἔργα τέχνης προορισμένα γιὰ τὴ λατρεία. Οἱ διάδοχοί του στὴν ἡγεσία τῆς Μονῆς, ἄνθρωποι ὑψηλῆς παιδείας καὶ κοινωνικῆς θέσης, θὰ φρόντισαν καὶ γι᾽ αὐτό, καὶ ἀσφαλῶς ἡ πρωτεύουσα θὰ ἦταν ὁ κυριότερος προμηθευτής. Τὴν ἐντύπωση ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ ναοῦ μεταφέρει ἕνας μοναχὸς τοῦ 12ου αἰώνα: *ναοῦ τε κάλλος ἀμήχανον, ἔνθεν τῇ τῶν μαρμάρων στιλπνότητι περιαυγαζόμενον, ἐκεῖθεν τοῖς ἐκ τῶν θείων εἰκόνων χρυσοφαέσιν ἀμαρύγμασι πυρσευόμενον.* Αὐτῶν τῶν εἰκόνων μὲ τὶς χρυσὲς ἀνταύγειες σώθηκε ἕνας Κατάλογος τοῦ 1200 μὲ 18 εἰκόνες, ποὺ δὲν ἀντιπροσωπεύει τὸ σύνολο τῶν εἰκόνων, ἀλλὰ μόνο ὅσες εἶχαν θεωρηθεῖ ὅτι ἔπρεπε νὰ καταγραφοῦν ὡς πολύτιμες γιὰ τὶς πολυτελεῖς μεταλλικὲς ἐπενδύσεις καὶ τὰ πετράδια· ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ὁ ἀριθμὸς εἶναι ἤδη ἀξιόλογος. Σ᾽ αὐτὲς ποὺ δὲν ἀναγράφονται θὰ περιλαμβάνονταν καὶ οἱ τέσσερις ἁπλὲς εἰκόνες ποὺ εἶχε κληροδοτήσει στὸ μοναστήρι ὁ ἴδιος ὁ Χριστόδουλος.

᾽Από τὸ θησαυρὸ αὐτὸ εἶναι ζήτημα ἂν ἔφθασε ὥς τὶς μέρες μας μία καὶ μόνη καὶ αὐτή, παρὰ τὶς ἐπιζωγραφήσεις, μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει μιὰ ἰδέα γιὰ τὶς χαμένες τώρα εἰκόνες: εἶναι ἡ «προσκύνησις» τῆς Μονῆς. Παριστάνει τὸν ἅγιο ᾽Ιωάννη τὸν Θεολόγο, ἔχει ἐπένδυση μεταλλικὴ καὶ σμάλτα ψιλοδουλεμένα, δῶρο αὐτοκρατορικὸ κατὰ τὴν παράδοση (εἰκ. 4).

Στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ ἀνήκει καὶ ἡ μικρὴ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου (εἰκ. 1-3) καὶ αὐτὴ μὲ ἀσημένια ἐπένδυση, ἀπὸ τὶς παλιότερες ψηφιδωτὲς εἰκόνες. ῾Ο ἅγιος Θεόδωρος (εἰκ. 5) καὶ ὁ ἅγιος ᾽Ιάκωβος (εἰκ. 6) εἶναι ἐκλεκτὰ δείγματα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰώνα, καὶ ἀντιπροσωπεύουν ὑψηλοῦ ἐπιπέδου καλλιτεχνικὲς τάσεις. Διαφορετικῆς ἐποχῆς εἶναι ἄλλες βυζαντινὲς εἰκόνες, ὅπως τοῦ ἁγίου Νικολάου μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του (εἰκ. 15), εἰκόνα ποὺ μᾶς ὁδηγεῖ στὸν τελευταῖο αἰώνα τῆς αὐτοκρατορίας ὅταν, πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὴν ῞Αλωση τῆς Πόλης, ἀνθοῦν περιφερειακὰ κέντρα, στὴν Πελοπόννησο καὶ στὴν Κρήτη, ποὺ εἶναι πιθανὸν —γιὰ τὴν Κρήτη, βέβαια— ὅτι φιλοξενοῦν καλλιτέχνες ποὺ ἔχουν καταφύγει ἐκεῖ ἀπὸ τὶς κεντρικὲς περιοχές. ῾Ο ζωγράφος τοῦ ἁγίου Νικολάου ἀφήνει νὰ φανεῖ ἀπὸ πραγματολογικὰ στοιχεῖα ὅτι ζεῖ σὲ περιοχὴ κατεχόμενη ἀπὸ τοὺς Βενετούς — καὶ γι᾽ αὐτὸ σκεφτόμαστε τὴν Κρήτη. ᾽Ανάλογα σημάδια βρίσκουμε καὶ σὲ μικρότερες ὡραῖες εἰκόνες ποὺ τοποθετοῦμε στὴν ἴδια περιοχὴ καὶ γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους, ὅπως τὴ Σταύρωση (εἰκ. 9) καὶ τὴν Κοίμηση τῆς Παναγίας (εἰκ. 10-12), εἰκόνες ποὺ ἀνήκουν στὸ ἴδιο Δωδεκάορτο. Τὶς θεωροῦμε ὅτι ἀνήκουν στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰώνα καὶ ὅτι σχετίζονται μὲ τὴν Κρήτη. Στὴν ἴδια κατηγορία εἶναι καὶ ὁ ἅγιος Νικόλαος (εἰκ. 13).

Οἱ σχέσεις ἀλληλοεξάρτησης τῆς Μονῆς μὲ τὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη γίνονται στενότερες ὅταν, μετὰ τὴν ῞Αλωση, τὸ μετόχι τοῦ Στύλου στὸν ᾽Αποκόρωνα τῆς Κρήτης, μένει τὸ κυριότερο οἰκονομικὸ στήριγμα τῆς Μονῆς, ἂν καὶ ἡ Μονὴ περνᾶ στοὺς Τούρκους. ᾽Από τὴ μελέτη τῶν εἰκόνων ποὺ ἀποδίδομε σὲ μιὰ πρώτη περίοδο, ἀπὸ τὸ 1450 ὡς τὸ 1530, συνάγεται πρῶτον ὅτι τὰ χρόνια αὐτὰ στὴν Πάτμο ἦταν σὲ θέση νὰ

προχωροῦν σὲ ἀνακαινισμούς, νὰ παραγγέλνουν καινούργια τέμπλα γιὰ τὸ καθολικὸ καὶ τὰ παρεκκλήσια καθὼς καὶ νέες εἰκόνες γιὰ νὰ τὰ διακοσμήσουν, καὶ δεύτερον ὅτι ἡ μοναδικὴ πηγὴ ποὺ τροφοδοτεῖ τὶς καλλιτεχνικὲς αὐτὲς ἐπιδόσεις εἶναι ἡ Κρήτη, τὸ κυριότερο καλλιτεχνικὸ κέντρο τῆς περιοχῆς. Στήριγμα γιὰ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι οἱ δύο μεγάλες εἰκόνες τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Ρίτζου, ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ (εἰκ. 18) καὶ ἡ Παναγία ἡ Παντάνασσα (εἰκ. 17), εἰκόνες ποὺ ἔγιναν εἰδικὰ γιὰ τὸ νέο εἰκονοστάσιο, ποὺ θὰ εἶχε ἔρθει καὶ αὐτὸ ἀπὸ τὴν Κρήτη, ὅπου ἡ ξυλογλυπτικὴ ἦταν σὲ μεγάλη ἀκμή. Ἀπὸ τὸ παλιὸ αὐτὸ εἰκονοστάσιο μένει μόνο ἕνα μνημειακό, στὸ μέγεθος καὶ τὴ δομή του, βημόθυρο, ἔργο στὸ ζωγραφικό του μέρος τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου († περ. 1494). Ἔχομε βρεῖ ἱστορικοὺς λόγους ὅτι αὐτὴ ἡ ἀκμὴ σχετίζεται μὲ ἀπαλλαγὴ φόρων ἀπὸ τοὺς Ἐνετοὺς στὰ 1483.

Μιὰ σειρὰ εἰκόνων στὸ μοναστήρι —ἀλλὰ καὶ στὶς ἐκκλησίες τῆς Χώρας— σχετίζονται ἔμμεσα ἢ ἄμεσα μὲ τὶς μνημειακὲς διαστάσεων εἰκόνες αὐτὲς τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Μὲ τὸ ἔργο τοῦ γιοῦ τοῦ Ἀνδρέα, τοῦ Νικολάου Ρίτζου, σχετίζονται δύο μικρὰ κομψὰ παναγιάρια (εἰκ. 21). Στὴν ἴδια γόνιμη περίοδο τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα στὴν Κρήτη ἀνήκουν καὶ ἀρκετὲς ἄλλες εἰκόνες τῆς Μονῆς. Κοντὰ στὸν Ρίτζο εἶναι καὶ ὁ Θεολόγος (εἰκ. 19), ἴσως ζωγραφισμένος ἐπὶ τόπου. Ἀλλὰ καὶ τοῦ περίφημου ζωγράφου Ἀγγέλου εἰκόνες δὲν λείπουν (εἰκ. 14 καὶ 16). Τὴν λέμε γόνιμη τὴν περίοδο αὐτὴ γιατὶ κατὰ τὴ διάρκειά της ἀποκρυσταλλώνονται ἐκεῖ ὄχι μόνο οἱ τεχνικοὶ τρόποι, ἀλλὰ καὶ οἱ τεχνοτροπίες μὲ τὶς δυτικίζουσες παραλλαγὲς —ποὺ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὶς καλαισθητικὲς προτιμήσεις τοῦ πελάτη— καὶ ἀκόμη ὁρισμένοι εἰκονογραφικοὶ τύποι.

Ὁ 16ος καὶ ὁ 17ος αἰώνας σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα θὰ βασιστοῦν στὰ ἐπιτεύγματα τοῦ 15ου, καὶ μάλιστα τῆς κλασικίζουσας κατεύθυνσης τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Γιατὶ στὸν 15ο αἰώνα ἔχομε καὶ παράλληλες ροπές, λιγότερο καλλιγραφικές, πιὸ ἐλεύθερες καὶ μὲ περισσότερο πάθος, ὅπως στὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 7-8), ροπὲς ποὺ δὲν συνεχίζονται τὸν 16ο αἰώνα. Ἔργο τῶν Κρητικῶν εἶναι ἡ ἰταλοκρητικὴ εἰκόνα τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης (εἰκ. 22), ποὺ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴν τέχνη τοῦ ἐκλεκτοῦ ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλες εἰκόνες στὴν Πάτμο αὐτῆς τῆς φανερὰ ἰταλίζουσας τεχνοτροπίας, καὶ μάλιστα μερικὲς ἔχουν βρεῖ τὴ θέση τους σὲ εἰκονοστάσια ὀρθόδοξα. Ἡ ἀποκλειστικὴ σχέση μὲ τὴν Κρήτη συνεχίζεται καὶ στοὺς ἑπόμενους αἰῶνες. Εἰκόνες τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ (εἰκ. 27-28), τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (εἰκ. 29-34), τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ (εἰκ. 35-36), τοῦ Ἰωάννη Ἀπακᾶ (εἰκ. 39-40) τοῦ 16ου καὶ ἄλλων γνωστῶν ζωγράφων τοῦ 17ου, ὅπως τοῦ Ἱερεμία Παλλαδᾶ (εἰκ. 38), καὶ ἀργότερα τοῦ Ἐμμανουὴλ Σκορδίλη (εἰκ. 44 καὶ 45) μαρτυροῦν γιὰ τὴ σχέση αὐτή.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐπώνυμα αὐτὰ ἔργα ἡ συλλογὴ τῆς Μονῆς περιλαμβάνει ἀκόμη πολλὲς εἰκόνες τοῦ 16ου (εἰκ. 26) καὶ τοῦ 17ου αἰώνα (βλ. εἰκ. 37, 41 καὶ 42-43), ἀκόμη καὶ τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη ἔργα (εἰκ. 46-51). Ὅλα εἶναι τῶν κρητικῶν ζωγράφων εἰκόνες. Ἀπὸ τὰ Χανιὰ πήγαινε τακτικὰ καὶ ἐργαζόταν στὴν Πάτμο ὁ Ἰωάννης Ντελούσας, στὸν ὁποῖο πρέπει νὰ ἀνήκουν ἀνυπόγραφα ἔργα, ἀταύτιστα βέβαια.

Ἐντόπιων ζωγράφων ἔργα ἀνιχνεύομε μόλις στὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα (εἰκ. 52 καὶ 53). Ὁ Σταμάτης Χῖος, ὁ Θεόδωρος καὶ ἄλλοι ἀκολουθοῦν τοὺς Κρητικοὺς ἀλλὰ ἡ τέχνη τους εἶναι ἁπλοϊκότερη. Ὅλο τὸ σύστημα αὐτὸ καλλιτεχνικῶν καὶ πολιτιστικῶν σχέσεων Πάτμου—Κρήτης θὰ σταματήσει μὲ τὸ πάρσιμο τοῦ Ἡρακλείου ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1669.

Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. 11ος αἰώνας.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: Συνολικές, ὕψος 21,7 ἑκ., πλάτος 18,6 ἑκ., πάχος 3,6 ἑκ. Τῆς ψηφιδωτῆς παράστασης, ὕψος 14 ἑκ., πλάτος 10 ἑκ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται καλά. Ρωγμὴ κατακόρυφη στερεώθηκε παλιότερα μὲ βουλοκέρι. Ἡ εἰκόνα στερεώθηκε καὶ καθαρίστηκε τὸ 1963 συστηματικά (Φ. Ζαχαρίου), χωρὶς νὰ ἀφαιρεθεῖ τὸ βουλοκέρι.

Ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου ὁλόσωμου ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξί, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ —φθαρμένο— θὰ κρατοῦσε βιβλίο (εἰκ. 1). Δίπλα του, σὲ μικρογραφία, ὁ Χριστὸς τοῦ προσφέρει τὸ Εὐαγγέλιο καὶ ἡ Παναγία τὸ ὠμοφόριο (εἰκ. 2-3) —εἰκονογραφεῖται δηλαδὴ τὸ ὄνειρο τοῦ ἁγίου, ποὺ εἶδε ὅταν φυλακίστηκε κατόπιν διαταγῆς τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου γιὰ τὸ ράπισμά του στὸν αἱρετικὸ Ἄρειο. Ὁ ἅγιος πατεῖ σὲ ἔδαφος βαθυπράσινο, ἀνάμεσα σὲ δύο θαμνοειδὴ μὲ ὀκτὼ ψηλοὺς μίσχους, ὁ καθένας μὲ λουλούδι στὴν ἄκρη. Τὴν παράσταση πλαισιώνουν ψηφιδωτὸ πλαίσιο μὲ συνεχόμενα τρίγωνα καὶ δεύτερο πλαίσιο πλατύτερο ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο, σκεπασμένο μὲ ἀσημένιο φύλλο μὲ ἔκτυπη διακόσμηση, σύγχρονη μὲ τὴν ψηφιδωτὴ παράσταση —ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κάτω ἔλασμα, ποὺ ἀποτελεῖ συμπλήρωμα— καὶ ὅπου ἀπεικονίζονται μέσα σὲ δίσκους ἡ Ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, ὁ Θεόδωρος, ὁ Γεώργιος, ὁ Προκόπιος καὶ ὁ Δημήτριος.

Τὴν παράσταση σχηματίζουν μικρότατες ψηφίδες σὲ ἄνισο μέγεθος καὶ σὲ πολλὰ χρώματα. Τὸ κεφάλι ἔχει συντεθεῖ μὲ τὶς μικρότερες ψηφίδες, στρωμένες μὲ μεγαλύτερη ἐπιμέλεια καὶ μὲ λιγότερες ἀποστάσεις μεταξύ τους.

Ἐξαίρετη ἡ δεξιοτεχνία στὸ χειρισμὸ τοῦ ὑλικοῦ σὲ ἀπειροελάχιστες θά 'λεγες διαστάσεις, ποὺ γίνεται μὲ τέλεια κυριαρχία στὰ μέσα, καθὼς φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴ θερμὴ πλαστικότητα καὶ τὴν ἔντονη ἐκφραστικότητα ποὺ προσδίδεται στὰ μικροσκοπικὰ πρόσωπα τόσο τοῦ ἁγίου μὲ τὸ πλάγιο βλέμμα, ὅσο καὶ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας μὲ τὴν ἤρεμη σοβαρότητα.

Ἡ εἰκόνα χρονολογεῖται συνήθως στὸν 11ο αἰώνα, ἀλλὰ ἔχει τοποθετηθεῖ καὶ στὸν 12ο. Ἡ συσχέτισή της μὲ μικρογραφίες τοῦ κώδικα τοῦ Βατικανοῦ Reg. gr. 1 τοῦ 10ου αἰώνα, μὲ μηνολόγια τοῦ 11ου καθὼς καὶ μὲ τὴν ἀντίστοιχη ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Κιέβου τοῦ 12ου —χαμένη σήμερα— μᾶς ὁδηγεῖ στὴν πρώιμη χρονολόγηση τῆς εἰκόνας. Στὴν ἀπόδοσή της στὸν 11ο αἰώνα συνηγορεῖ καὶ ἡ μελέτη τῆς ἀσημένιας ἐπένδυσης, ὅπου τόσο τὰ εἰκονογραφικά, ὅσο καὶ τὰ τεχνικὰ ἀλλὰ καὶ τὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα, μᾶς παραπέμπουν στὸν 11ο αἰώνα (Παναγία τοῦ Τσούκουλι στὴ Γεωργία 10ος ἢ 11ος αἰ., Σταυροθήκη τοῦ Ἐρμιτὰζ 11ος–12ος αἰ., Παναγία τοῦ Τσάγερι στὴ Γεωργία 11ος αἰ.).

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. 12ος καὶ 15ος αἰώνας.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, καθολικό, νάρθηκας.
Διαστάσεις: ὕψος 114,5 ἑκ., πλάτος 81 ἑκ., πάχος 3,5 ἑκ.
Ξύλο μὲ λινὸ ὕφασμα ποὺ ἁπλώνεται ὥστε νὰ σκεπάζει καὶ τὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια τοῦ πάχους τῆς σανίδας. Τὸ ἴδιο τεχνικὸ χαρακτηριστικό, ποὺ δὲν εἶναι συνηθισμένο, παρατηροῦμε καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰακώβου (εἰκ. 6). Δὲν ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ.

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος παριστάνεται ἡμίσωμος, γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιά του, νὰ κρατᾶ καὶ μὲ τὰ δύο χέρια πλαγιαστὸ ἀνοιχτὸ ἐνεπίγραφο Εὐαγγέλιο (εἰκ. 4). Ἀργυρὰ ἔκτυπα καὶ ἐπιχρυσωμένα ἐλάσματα καλύπτουν τὸ ἀνάγλυφο πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Ὁ φωτοστέφανος καὶ τὸ Εὐαγγέλιο εἶναι σμαλτωμένα. Ὁ κάμπος καὶ τὸ τραπέζι μὲ τὸ μελανοδοχεῖο, τὸ ἐπίχρυσο ἔδαφος καὶ τὸ ἁγιωνύμιο ἔχουν ἐπιζωγραφηθεῖ ἀπὸ τὸ μοναχὸ Δανιὴλ Κρητικό († 1838 Ἰουνίου 10), ὅπως μᾶς βεβαιώνει ὁ Σμυρνάκης.

Ἡ εἰκόνα αὐτή, ποὺ εἶναι ἡ «προσκύνησις» τῆς Μονῆς, ἀναφέρεται σὲ κώδικα τῆς Μονῆς τοῦ 1200, ἐνῶ τεχνοτροπικὰ ἐντάσσεται στὴ σημερινή της μορφὴ στὴν Κρητικὴ Σχολὴ τοῦ 15ου αἰώνα. Ἡ εἰκονογραφικὴ μελέτη τοῦ τύπου ὅμως δὲν ταιριάζει μὲ τὴν

τεχνοτροπικὴ τοποθέτηση: Ἡ στάση καὶ ὁ τρόπος ποὺ κρατᾶ τὸ Εὐαγγέλιο ὁ ἀπόστολος μᾶς παραπέμπει σὲ τύπο καθιστοῦ εὐαγγελιστῆ, ὅπως σὲ χειρόγραφο τοῦ Βατικανοῦ (cod. Vat. gr. 756) τοῦ 11ου αἰώνα, ἀλλὰ καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα (στὸ Bodl. canon gr. 38). Προσεκτικότερη μελέτη τῶν προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν πιστοποιεῖ μία ἔμφαση τῆς ψυχικῆς καὶ πνευματικῆς διάθεσης, ὑπερβάλλοντας τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά: τὸ διογκωμένο καὶ ὑπερυψωμένο μέτωπο γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ φιλοσοφημένου καὶ ἐμβριθοῦς ἀνθρώπου. Ἡ μανιεριστικὴ αὐτὴ τάση χαρακτηρίζει τὴν τελευταία φάση τοῦ 12ου αἰώνα (Ἅγιοι Ἀνάργυροι Καστοριᾶς 1170–1180, Κουρμπίνοβο 1191, τράπεζα τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου περὶ τὸ 1200), ἐποχὴ ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ τοποθετηθεῖ τὸ πρότυπο ἢ ἐνδεχομένως καὶ ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα. Ἐπιπλέον ἡ παρατήρηση ὅτι ὁ μεταλλικὸς φωτοστέφανος, ποὺ εἶναι βυζαντινός, δὲν ταιριάζει ἐντελῶς μὲ τὸ περίγραμμα τῆς κεφαλῆς τοῦ Θεολόγου, στὴν ὑπάρχουσα μορφή της, ὁδηγεῖ στὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ ἀρχικὴ εἰκόνα ἢ ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ μία ὁμοιά της ἢ ὅτι ἡ ἀρχικὴ ἐπιζωγραφήθηκε τὸν 15ο αἰώνα, ὑπόθεση ποὺ θεωροῦμε καὶ πιὸ πιθανή. Μὲ αὐτὰ τὰ δεδομένα, πιστεύομε ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν εἰκόνα ποὺ ὑπῆρχε ἤδη στὴ Μονὴ τὸ 1200.

Τὰ ἐλάσματα καὶ τὰ σμάλτα μποροῦν μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα νὰ τοποθετηθοῦν στὸν 11ο μὲ 12ο αἰώνα. Τὰ «περίκλειστα» σμάλτα καὶ τὰ γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς στὸ βιβλίο μᾶς ὁδηγοῦν μάλλον στὸν 12ο αἰώνα.

Ἡ σεβαστὴ αὐτὴ εἰκόνα δὲν ἔγινε εὐρύτερα ἀποδεκτὴ —λίγα πιστὰ ἀντίγραφα ἔχουν ἐντοπιστεῖ, ἕνα στὴ Σίφνο τοῦ 15ου αἰώνα, ἕνα στὴ Σαντορίνη καὶ ἄλλο, μεταγενέστερο, στὸν Πολύγυρο Χαλκιδικῆς.

Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ. Περὶ τὸ 1200.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: 33 × 20,5 ἑκ.
Ἀρχικά, ξύλο ἐπίπεδο, χωρὶς ὕφασμα, ἀλλὰ ἐπειδὴ τὸ ξύλο τῆς εἰκόνας ἦταν σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση, ἡ ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια μεταφέρθηκε σὲ πανὶ καὶ καθαρίστηκε (Φ. Ζαχαρίου, 1960).

Ἐπάνω στὸν χρυσὸ κάμπο παριστάνεται ὁ ἅγιος ὁλόσωμος, μετωπικός, νὰ κρατᾶ μὲ τὸ δεξὶ ἀνασηκωμένο τὸ σπαθὶ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ τὸ ἄδειο θηκάρι (εἰκ. 5). Ἀπὸ τὸ στῆθος εἶναι κρεμασμένη στὴν πλάτη τεράστια τριγωνικὴ σκαφωτὴ ἀσπίδα. Φορεῖ ρωμαϊκοῦ τύπου πανοπλία μὲ μεταλλικὸ θώρακα, ὅπως δηλώνουν τὰ πυκνὰ χρυσὰ λαματίσματα. Κάτω ἀπὸ τὸ θώρακα ξεπροβάλλει κόκκινος χειριδωτὸς χιτώνας μὲ χρυσοκέντητη παρυφὴ καὶ ἐπιμανίκια. Μαῦρες δρομίδες μὲ χρυσὸ κόσμημα σκεπάζονται στὴν κνήμη ἀπὸ καστανὲς περικνημίδες. Μαῦρος πάλι μανδύας μὲ χρυσὰ κοσμήματα πορπώνεται μπροστὰ στὸ στῆθος καὶ ἀναδιπλώνεται πρὸς τὰ πίσω.

Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ ἁγίου Θεοδώρου τοῦ Τήρωνα, μὲ τὸ ὑψωμένο γυμνὸ σπαθί, καὶ ὄχι τὸ κοντάρι, καὶ μὲ αὐτὴ τὴν ἀσπίδα, εἶναι σπάνιος —παράλληλους συναντᾶμε, πρὶν τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα, στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους Καστοριᾶς, Ἅγιο Νικόλαο Κασνίτζη Καστοριᾶς, σχιστολιθικὸ πλακίδιο Ἑρμιτάζ. Φαίνεται ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ συνηθίζονται ἀπεικονίσεις ποὺ ἀποδίδουν μὲ σύγχρονα καὶ πραγματικὰ ὅπλα τὴ ζωντανὴ παρουσία τῶν στρατιωτικῶν σὲ κάποια στάση «ἀνάπαυσης». Αὐτὴ ἡ ἠθελημένη ἀπόδοση πραγματολογικῶν στοιχείων μὲ τὴ λεπτομερειακὴ περιγραφὴ τῶν ἐξαρτημάτων, μὲ τὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ θώρακα, ποὺ ὑπονοεῖ ἕνα ἀθλητικὸ σῶμα, ἀπαντᾶται σὲ ἔργα τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰώνα καὶ ἐντάσσεται στὴ «μοντέρνα» τέχνη αὐτῆς τῆς ἐποχῆς.

Ἡ χαμηλὴ κορμοστασιὰ μὲ τὸ μεγάλο κεφάλι, στηριγμένο σὲ χαμηλὸ λαιμὸ καὶ στενοὺς ὤμους, καθὼς καὶ τὸ ζωγραφικὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου μὲ πινελιὲς χωρὶς

γραμμὲς καὶ περιγράμματα μὲ τὴν ἔξαρση τῶν φωτεινῶν μερῶν —περιορισμένα σὲ ἔκταση— μὲ λίγες πινελιὲς φωτεινές, συνδέονται μὲ δύο εἰκόνες ποὺ χρονολογοῦνται στὸν 12ο μὲ 13ο αἰώνα, καὶ ποὺ ἀποτελοῦσαν μέρος Δωδεκαόρτου: τὴν Ἔγερση τοῦ Λαζάρου (Ἀθήνα) καὶ τὴ Μεταμόρφωση (Ἑρμιτάζ). Ἐξάλλου ἀξιόλογη εἶναι καὶ ἡ συνθετικὴ προσπάθεια στὴ στερεὴ δομὴ αὐτῆς τῆς καλοστημένης μορφῆς στρατιωτικοῦ ἀξιωματούχου φορτωμένου μὲ ἐπιδεικτικὰ μοντέρνο ἐξοπλισμό.

Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μᾶς ὁδηγοῦν στὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση γύρω στὸ 1200 καὶ σὲ ἐργαστήρια ὑψηλῆς στάθμης, ἐνημερωμένα γιὰ τὶς σύγχρονες τάσεις.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΣ. Περίπου 1260–1270.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 91 ἑκ., πλάτος 65 ἑκ., πάχος 3,5 ἑκ.
Ξύλο μὲ ἀνάγλυφο περιθώριο καὶ μὲ ὕφασμα ποὺ σκεπάζει καὶ τὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια τοῦ πάχους τῆς σανίδας, τὸ ὁποῖο ἀνήκει σὲ πρόσθετο κομμάτι ξύλου. Ἡ παράσταση ἀποκαλύφθηκε τὸ 1963 ὅταν ἀφαιρέθηκαν ἐπιζωγραφήσεις τουλάχιστον σὲ δύο στρώματα (συντηρητὴς Φ. Ζαχαρίου). Ἡ εἰκόνα ἔγινε γιὰ πρώτη φορὰ γνωστὴ στὴν Ἔκθεση Βυζαντινῆς Τέχνης στὴν Ἀθήνα (1964).

Ὁ ἀπόστολος Ἰάκωβος παριστάνεται στηθαῖος, γυρισμένος ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά του (εἰκ. 6). Φορεῖ ἱμάτιο κόκκινο ἀνοιχτὸ καὶ ἀπὸ μέσα χιτώνα ἰώδη. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι, ποὺ προβάλλει ἀπὸ τὸ ἀνοιχτὸ ἱμάτιο, καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ σκεπασμένο ἀκόμη μὲ τὸ ὕφασμα, κρατᾶ εἰλητάριο κλειστό, ἀναφορὰ στὶς ἐπιστολές του. Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο, κάτω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια διακρίνεται τὸ ἐγχάρακτο σχέδιο χεριοῦ ποὺ κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο —φαίνεται ἢ ὅτι ὁ ζωγράφος ἄλλαξε γνώμη ἢ ὅτι ἀρχικὰ ἡ εἰκόνα προοριζόταν γιὰ ἄλλον ἅγιο. Δεξιά, σὲ μικρογραφία, ὁ Χριστὸς στηθαῖος κρατεῖ ποτήρι μεταλήψεως καὶ εὐλογεῖ τὸν ἀπόστολο. Ἡ συμπληρωματικὴ αὐτὴ παράσταση πρέπει νὰ ἀναφέρεται στὴν παράδοση τῆς χειροτονίας τοῦ Ἰακώβου, πρώτου ἐπισκόπου Ἱεροσολύμων, ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἰησοῦ. Στὴν πίσω πλευρὰ τῆς εἰκόνας, πλέγμα ψαθωτὸ μὲ μαῦρες καὶ κόκκινες γραμμές —μοναδικὸ παράδειγμα τέτοιας διακόσμησης.

Ἡ στιβαρὴ καὶ κλειστὴ μορφὴ τοῦ ἀποστόλου, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ εὐγένεια καὶ εὐρυθμία, γίνεται ἐπιβλητικὴ μὲ τὴ μνημειακὴ διαμόρφωση τῆς παράστασης, χάρη στὸ πλατὺ πλάσιμο καὶ στὴ ρυθμικὴ πτυχολογία, ὅπου οἱ πλατιὲς καμπύλες κυκλώνουν ἤρεμα τὸν ἔντονα τονισμένο ἀπὸ τοὺς σκοτεινοὺς τόνους κατακόρυφο ἄξονα. Ἐπιπλέον ἡ τάση γιὰ πλαστικὴ ἀπόδοση μὲ ἁπαλὲς διαβαθμίσεις τόνων στὰ ἴδια χρώματα, ἡ τάση γιὰ ἔντονες κλασικὲς ἀναμνήσεις, καθὼς καὶ ὁ συσχετισμὸς μὲ ἐξέχουσες τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς, ὅπως στὴ Μόρατσα (1260) καὶ στὴ Σοπότσανη (1265) μᾶς κατευθύνουν στὴν τοποθέτηση τῆς σπάνιας αὐτῆς εἰκόνας σὲ κωνσταντινουπολίτικους κύκλους, ἀμέσως μετὰ τὸ 1261.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ. 1480–1500.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, παρεκκλήσιο Ἁγίου Νικολάου.
Διαστάσεις: ὕψος 105 ἑκ., πλάτος 69,5 ἑκ., πάχος 2,7 ἑκ.
Ξύλο χωρὶς ὕφασμα. Εἶχε καρφωτὸ πρόσθετο πλαίσιο ποὺ ἔχει φύγει. Ἡ εἰκόνα δὲν ἔχει συντηρηθεῖ ἀλλὰ διατηρεῖται ἀρκετὰ καλά. Πρέπει νὰ ἔχει πλυθεῖ κάποτε μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀλλοιωθοῦν τὰ χρώματα.

Ὁ Πρόδρομος παριστάνεται ὁλόσωμος, κατὰ μέτωπον, χωρὶς φτερά, φορώντας μηλωτὴ

καὶ ἱμάτιο περίτεχνα τυλιγμένο γύρω του, νὰ εὐλογεῖ καὶ νὰ κρατᾶ ἀνοιχτὸ ἐνεπίγραφο εἰλητάριο καὶ ξύλινο λεπτὸ ραβδὶ ποὺ ἀπολήγει σὲ σταυρό (εἰκ. 7-8). Ψηλά, σὲ τεταρτοσφαίριο τοῦ οὐρανοῦ, ὁ Χριστὸς σὲ μικρογραφία εὐλογεῖ, ἐνῶ χαμηλὰ μέσα σὲ μεταλλικὸ ἀγγεῖο-κάνθαρο ἡ κεφαλὴ τοῦ Προδρόμου, ἀναφορὰ στὴν τρίτη εὕρεσή της. Τὸ βραχῶδες καὶ ἐπιβλητικὸ τοπίο τῆς ἐρήμου φέρει χαμηλὰ μικρὰ δένδρα —στὸ ἕνα ἀπὸ αὐτὰ στηρίζεται ἡ ἀξίνα, σημεῖο τοῦ Προδρόμου.

Ἡ εἰκόνα εἶναι Δ(ΕΗΣΙΣ) ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΙΡ. ΛΟΥ(ΚΑ). ΤΟΥΤΖΙΑ ΤΟΥ ΙΟΑΝΙΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΗΝΒΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΕΥΔΟΚΗΑΣ, ὅπως πιστοποιεῖ ἡ ἀνορθόγραφη ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφὴ στὰ πόδια τοῦ ἁγίου.

Ἡ εἰκόνα στὴν πίσω της ὄψη φέρει σταυρὸ ἐγκαινίων φυλλοφόρο μὲ κόκκινα κλαδιὰ καὶ μεγάλα γράμματα ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ Φ(ΩΣ) Χ(ΡΙΣΤΟΥ) Φ(ΑΙΝΕΙ) Π(ΑΣΙ).

Τεχνοτροπικὰ ἡ τέχνη τοῦ Προδρόμου διαφέρει ἀπὸ τὶς περισσότερες εἰκόνες τῆς ἐποχῆς ποὺ βρίσκονται στὴ Μονή, οἱ ὁποῖες ἀνήκουν στὴ ζωγραφικὴ τῆς Κρήτης. Αὐτὴ διαφέρει καὶ στὸν προσωπογραφικὸ τύπο καὶ στὴ μεγαλύτερη ἐλευθερία τῆς πινελιᾶς, ποὺ προσδίδει δραματικότητα στὴν ἔκφραση, ἐνῶ ἡ ἀβρότητα στὸ πλάσιμο τοῦ χεριοῦ καὶ ἡ κομψότητα στὴ στάση τῆς ραδινῆς μορφῆς, μὲ τὸ ἀνασηκωμένο μὲ χάρη ἀπὸ ἁπαλὴ αὔρα ἄκρο τοῦ ρούχου, ὁδηγοῦν πολὺ κοντὰ σὲ παλαιολόγειο πρότυπο. Τὴν ὑψηλὴ ποιότητα τῆς τέχνης μαρτυρεῖ καὶ ἡ κίνηση πρὸς τὰ πλάγια τοῦ τοπίου, σὲ ρυθμὸ συντονισμένο μὲ τὴν πτυχολογία.

Πιστεύομε ὅτι ὁ ζωγραφικότερος αὐτὸς τρόπος ὑπῆρχε παράλληλα μὲ τὸν γραμμικότερο τρόπο τοῦ Α. Ρίτζου, ὁ ὁποῖος καὶ ἐπεκράτησε.

Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ. Πρῶτο μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Εὐαγγελισμοῦ, σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 33,5 ἑκ., πλάτος 26,5 ἑκ., πάχος 2 ἑκ.
Ξύλο μὲ ἀνάγλυφο πλαίσιο, χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται πολὺ καλά. Ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1960).

Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς Σταύρωσης (εἰκ. 9), ὄχι συνηθισμένος, ποὺ περιλαμβάνει μὲ τρόπο συνοπτικὸ καὶ ἀφηγηματικὸ ὅ,τι περιγράφεται στὰ τέσσερα Εὐαγγέλια, ἔχει ἤδη ἀποκρυσταλλωθεῖ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων καὶ συνεχίζεται καὶ στὸν 16ο αἰώνα. Ἀπεικονίζει ἀριστερὰ τὸν Ἰωάννη μαζὶ μὲ τὴν Παναγία καὶ τὴν ὁμάδα τῶν γυναικῶν, ἐνῶ στὰ δεξιὰ παριστάνεται πολυάριθμη ὁμάδα τῶν Ἰουδαίων πίσω καὶ γύρω ἀπὸ τὸν Κεντυρίωνα, μαζὶ καὶ ὁ Ἑβραῖος ποὺ χλευάζει τὸν Χριστό. Κάτω ὁ Διαμερισμὸς τῶν ἱματίων. Στὸ βάθος τὰ τείχη τῆς Ἱερουσαλήμ. Στὸ κάτω μέρος τῆς παράστασης τὸ βραχῶδες τοπίο δροσίζουν λίγα θαμνοειδή. Ἡ δραματικότητα καὶ ἡ τάση γιὰ πολυάνθρωπη καὶ ἐπεισοδιακὴ ἀφήγηση χαρακτηρίζει τὸν τύπο.

Ἀπὸ ἄποψη δομῆς ἡ σύνθεση χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ὕπαρξη δύο νοητῶν τριγώνων: ἐπάνω τὸ μεγαλύτερο μὲ κατάληξη τὸν Ἐσταυρωμένο καὶ τὸ δεύτερο χαμηλότερα, στὸ Διαμερισμό. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ διαρθρωτικὸ πλέγμα ποὺ κορυφώνεται στὴν κυριαρχικὴ κατακόρυφη τοῦ σταυροῦ, ἔστω καὶ ἐκτὸς ἄξονα, στήνονται οἱ μορφὲς μὲ δραματικὲς ἀλλὰ ἤπιες ἀντιθέσεις —ὅπως ἡ ψηλόλιγνη Παναγία καὶ ἡ ἔντονη καμπύλη τῆς ράχης τοῦ θλιμμένου Ἰωάννη, ἀντίρροπη πρὸς τὸ ἤρεμο λύγισμα τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ— μὲ τὴ συνεχὴ κίνηση καὶ ἀντικίνηση στὰ κεφάλια, μὲ τὶς ποικίλες ἀλλὰ συγκρατημένες χειρονομίες. Ἡ αἴσθηση τοῦ χώρου ἀποδίδεται μὲ τὰ συνηθισμένα στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων μέσα, τῆς διαβάθμισης τῶν ἐπιπέδων σὲ ὕψος ποὺ σημαίνει τὸ βάθος, ὅπως γίνεται ἐδῶ μὲ τὶς ἐπάλληλες ὁμάδες προσώπων καὶ τὰ πολύπτυχα τείχη.

Στὴ διαμόρφωση τῶν μορφῶν παίζουν μεγάλο ρόλο τὰ ἀνοιχτὰ χρώματα, σὲ λεπταίσθητες ἁρμονίες, ὅλα σὲ θερμὲς ἀποχρώσεις ποὺ φωτίζονται ἀπὸ λευκὲς πινελιὲς (φευ-

γαλέα φῶτα) καὶ χρυσὰ λαματίσματα στὰ ροῦχα χωρὶς νὰ χαράζονται περιγράμματα ἢ χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων. Ἀξιοπρόσεκτα εἶναι τὰ χρυσὰ ψευδοαραβικὰ στὰ φορέματα τῶν Ἑβραίων.

Αὐτὴ τὴν ἴδια χρωματικὴ διάθεση ἀλλὰ καὶ τρόπους βλέπομε σὲ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου καὶ στὸν 15ο αἰώνα. Ἰδιαίτερες συγγένειες βρίσκομε στὸν ἀθηναϊκὸ κώδικα 2603 τοῦ 1418, ποὺ σχετίζεται μὲ τὴ Μονὴ Ὁδηγῶν Κωνσταντινουπόλεως, ὅπου ὄχι μόνο τὰ πρόσωπα εἶναι στρογγυλὰ καὶ παιδικὰ μὲ μία κουκίδα στὴν κόρη τοῦ ματιοῦ, ἀλλὰ καὶ ὁ «ζωγραφικὸς» τρόπος εἶναι ὁ ἴδιος. Ἰδιαίτερη συγγένεια παρουσιάζει μὲ τὴ Σταύρωση στὴ Λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνα, στοιχεῖο ὅτι ἀντλοῦν τὸν τύπο ἀπὸ κοινὰ πρότυπα ὑψηλῆς ποιότητας.

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ὅπως καὶ ἡ ἑπόμενη πρέπει νὰ ἀνήκουν σὲ σύνολο Δωδεκαόρτου καὶ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν ἴδιο ζωγράφο, στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα.

Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 32 ἑκ., πλάτος 24 ἑκ.
Ξύλο μὲ ἀνάγλυφο πλαίσιο χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται πολὺ καλά. Ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1963).

Εἰκόνα ποὺ ἀποδίδεται μὲ πολλὴ βεβαιότητα στὸ ἴδιο Δωδεκάορτο μὲ τὴν προηγούμενη καὶ ἴσως καὶ στὸν ἴδιο ζωγράφο (εἰκ. 10-12).

Ἡ παράσταση, στερεὴ καὶ κλειστὴ στὴ δομή της, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ κυρίαρχο ἀντίρροπο μοτίβο τῆς ὁριζόντιας καὶ τῆς κάθετης ποὺ δημιουργεῖ μιὰ σύνθεση αὐστηρὴ καὶ πυκνή. Ὑποδηλώνεται ἕνα τρίγωνο ποὺ κορυφώνεται στὸ ἐξαπτέρυγο, τὸ ὁποῖο βρίσκεται στὸν κατακόρυφο ἄξονα Χριστοῦ – λαμπάδας. Ὁ ὁριζόντιος ἄξονας δηλώνεται μὲ τὴν κλίνη τῆς Παναγίας, ἀλλὰ καὶ ἐπάνω μὲ τὴ γραμμὴ τῶν κτιρίων. Ἔτσι οἱ ἀπόστολοι περιορίζονται μὲ συγκρατημένες κινήσεις στὰ ἄκρα.

Ἡ σύνθεση, μὲ τὴν τάση γιὰ ἁπλοποίηση, μὲ τὶς διαφορὲς στὰ μεγέθη τῶν προσώπων ἀνάλογα μὲ τὴ σημασία τους, τὴν ὑπερβολὴ στὴν ἔξαρση τοῦ Χριστοῦ, μὲ τὴν παράλειψη τῶν ἀγγέλων καὶ τοῦ Ἰεφωνία, μὲ τὴν περιπάθεια τῆς κλίσης τῆς κεφαλῆς, τέλος μὲ τὸν στενὸ καὶ κλειστὸ χῶρο ἐπιστρέφει σὲ τύπο προπαλαιολόγειο, ποὺ ἐπιζεῖ ὅμως καὶ στὰ παλαιολόγεια χρόνια. Ἡ σοφὴ καὶ «ἀρχαΐζουσα» σύνθεση ἔχει ἐκτελεσθεῖ μὲ «ζωγραφικοὺς» τρόπους —τὸ χρῶμα ποὺ ἐπικρατεῖ εἶναι οἱ διάφοροι ἐκλεπτυσμένοι τόνοι τοῦ πράσινου, ἁρμονικοὶ μὲ τοὺς ἰώδεις τῶν κτιρίων, μὲ τὰ λίγα κόκκινα καὶ μὲ τὸ φωτεινὸ σταρόχρωμο τοῦ ἐνδύματος τοῦ Χριστοῦ ποὺ ἀκτινοβολεῖ μὲ τὶς χρυσὲς ἀκτίνες τῆς δόξας σ' ὅλη τὴν εἰκόνα.

Ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στὸν κύκλο τῆς Κρήτης τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὰ γοτθίζοντα κτίρια μὲ τὶς πλαστικὲς προσόψεις, τὰ γεῖσα καὶ τοὺς ὑστερογοτθικοὺς φεγγίτες, στοιχεῖο συνηθισμένο στὴ ζωγραφικὴ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στὴν Κρήτη. Ἕνα ἄλλο στοιχεῖο ὑπὲρ αὐτῆς τῆς ἄποψης εἶναι καὶ τὰ χρυσὰ ψευδοαραβικὰ στὸ κάλυμμα τῆς κλίνης τῆς Παναγίας, τυπικὸ γνώρισμα τῶν κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 15ου αἰώνα.

Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 1 μ., πλάτος 52 ἑκ.
Ἐπειδὴ ἡ εἰκόνα ἦταν πολὺ φθαρμένη καὶ τὸ ξύλο ἐντελῶς χαλασμένο, ἡ ζωγραφισμένη

ἐπιφάνεια μεταφέρθηκε σὲ ὕφασμα καὶ καθαρίστηκε ἀπὸ τὸν Φώτη Ζαχαρίου τὸ 1957. Γι' αὐτὸ οἱ διαστάσεις ποὺ σημειώνονται εἶναι ἀναγκαστικὰ τῆς σωζόμενης ἐπιφάνειας. Στὶς ἀρχικὲς διαστάσεις ἡ ἀναλογία ὕψους καὶ πλάτους ἦταν διαφορετική, δηλ. ἡ εἰκόνα ἦταν πολὺ πλατύτερη, γιατὶ ἔχει χαθεῖ ἕνα μέρος τοῦ δεξιοῦ βραχίονα καὶ τοῦ ἀγκώνα καὶ ὁλόκληρο τὸ ἀριστερὸ χέρι. Ἀκόμη ἔχει χαθεῖ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ χρυσοῦ κάμπου ἐπάνω καὶ δὲν σώζεται κανένα ἴχνος ἐπιγραφῆς.

Ὁ ἅγιος παριστάνεται ἡμίσωμος νὰ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξί, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ κλειστὸ λιθοκόσμητο βιβλίο (εἰκ. 13).

Ὁ προσωπογραφικὸς τύπος τοῦ ἁγίου δὲν ἀποδίδεται κατὰ μέτωπον, ὅπως συνήθως, ἀλλὰ μὲ μία ἐλαφρὴ κίνηση τῆς κεφαλῆς πρὸς τ' ἀριστερά της, τρόπος ποὺ συνεχίζει παλιὰ παράδοση. Αὐτὸ πετυχαίνει μὲ μιὰ σκόπιμη ἀσυμμετρία στὴ δομὴ τοῦ προσώπου, ὅπως μὲ τὸ μεγαλύτερο ἀριστερὸ μέρος τῆς κεφαλῆς, τὴν καμπύλη μύτη ποὺ δὲν εἶναι στὸν κατακόρυφο ἄξονα τοῦ προσώπου, τὴ νευρικὴ σύσπαση τῶν ρυτίδων καὶ τὴν κίνηση τῶν βοστρύχων. Ὅλες αὐτὲς οἱ μικροκινήσεις ἐκφράζονται μὲ φευγαλέες φωτεινὲς ἀνταύγειες-φῶτα. Στὴν ἀπόδοση τῆς ἤρεμης καὶ ἐσωτερικὰ κινημένης αὐτῆς παράστασης συμμετέχει ἡ τεχνικὴ τοῦ πλασίματος ποὺ γίνεται μὲ ζωγραφικὸ τρόπο. Ἐπάνω στὸν βαθυκάστανο προπλασμό, μικρὲς παράλληλες λευκὲς πινελιές, νευρώδεις καὶ βιαστικές, δημιουργοῦν σκιὲς καὶ φῶτα γιὰ νὰ πετύχουν τὴν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν. Ὁ ζωγραφικὸς αὐτὸς τρόπος, γνωστὸς ἀπὸ μνημεῖα τοῦ 14ου αἰώνα (Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη) συνεχίζεται πιὸ σχηματικὸς καὶ στὸν 15ο (Παντάνασσα Μυστρᾶ 1428). Τὰ στοιχεῖα αὐτά, μαζὶ μὲ τὴ σχηματικὴ πτυχολογία, χρονολογοῦν τὴν εἰκόνα στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα.

Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ. Μέσα 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 72 ἑκ., πλάτος 53 ἑκ., πάχος 3 ἕως 4,2 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο χωρὶς ὕφασμα καὶ μονοκόμματο. Ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1960).

Στὴν κεντρικὴ παράσταση ὁ ἅγιος Νικόλαος σὲ προτομὴ καὶ γύρω στὰ διάχωρα δώδεκα σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο του (εἰκ. 15). Παριστάνονται ἡ γέννηση τοῦ ἁγίου, ὁ ἅγιος στὸ σχολεῖο, ὁ ἅγιος σώζει τὶς τρεῖς κόρες ἀπὸ τὴν πορνεία, χειροτονίες τοῦ ἁγίου σὲ διάκονο, ἱερέα καὶ ἐπίσκοπο, ἐνύπνιο τοῦ Μ. Κωνσταντίνου, ὁ ἅγιος θεραπεύει τὸν δαιμονιζόμενο (θαῦμα ποὺ ἀνήκει στὸν συνώνυμό του Νικόλαο τὸν Σιωνίτη), διώχνει τὸ δαίμονα κόβοντας τὸ δένδρο, σώζει τοὺς τρεῖς ἀθῴους ἀπὸ τὸ δήμιο, σώζει τὸ πλοῖο καὶ τέλος τοὺς τρεῖς στρατηγοὺς ἀπὸ τὴ φυλακή. Ἐπιγραφὲς μὲ κόκκινα ἢ μαῦρα γράμματα μικρὰ ἢ κεφαλαῖα δηλώνουν τὰ ἁγιωνύμια καὶ τὶς σκηνές.

Ἡ κεντρικὴ μορφὴ τοῦ ἁγίου ἀνταποκρίνεται σὲ παραλλαγὴ τοῦ γνωστοῦ φυσιογνωμικοῦ τύπου τοῦ ἁγίου ποὺ κρατεῖ βιβλίο καὶ εὐλογεῖ —δίπλα του σὲ μικρογραφία καὶ σὲ προτομὴ ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία προσφέρουν τὰ σύμβολα τῆς ἀρχιερωσύνης. Ἐδῶ ὁ ἅγιος ἀποδίδεται χωρὶς ἰδιαίτερη εὐγένεια, μὲ μάτια μικρά, μὲ ἔκφραση δυσαρέσκειας στὸ σφιγμένο στόμα καὶ στὸ πυκνὰ ρυτιδωμένο πρόσωπο —ἀνάλογο παράλληλο βρίσκομε σὲ βημόθυρο ἀπὸ τὴν Πάτμο καὶ σὲ τοιχογραφία στὸ Ἀβδοὺ τῆς Κρήτης (1445).

Τὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι κοινὰ ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα. Σημαντικὰ εἶναι τὰ πραγματολογικὰ στοιχεῖα, ὅπως τὸ καπέλο τοῦ δασκάλου ἢ ὁ τύπος τοῦ καραβιοῦ. Ἡ ἐκτέλεση, τόσο στὴν κεντρικὴ παράσταση ὅσο καὶ στὶς σκηνές, ἔχει γίνει μὲ πολλὴ φροντίδα καὶ μὲ τεχνικοὺς τρόπους ποὺ μᾶς παραπέμπουν στὸν 15ο αἰώνα. Στὶς σκηνὲς

ὑπάρχει μιὰ ἁπλούστευση, ἡ ὁποία προσδίδει ὕφος ζωγραφικότερο -- ἀξιοπρόσεκτη εἶναι καὶ ἡ χρωματικὴ ἁρμονία ποὺ βασίζεται στὴν ἑνότητα τῶν τόνων. Τέλος στὰ κτίρια ἀναγνωρίζομε ἀντιστοιχίες στὸν κώδικα τοῦ Ἑσκοριὰλ 19 (R.I. 19) μὲ τὸν Ἀκάθιστο Ὕμνο, ποὺ ἔχομε ἀποδώσει στὴν Κρήτη.

Οἱ μορφὲς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας, οἱ ζωγραφισμένες πάνω στὸν χρυσὸ κάμπο μὲ σχέδιο ἐλεύθερο καὶ συνοπτικό, φανερώνουν χέρι ἱκανὸ καὶ ἐξασκημένο στὸ σχέδιο.

Μὲ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀποδίδομε τὴν εἰκόνα στὴν Κρήτη καὶ μάλιστα στὴ δεύτερη τριανταετία τοῦ 15ου αἰώνα.

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ, τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου.
Δεύτερο μισὸ 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο. (Προέρχεται ἀπὸ δωρεὰ τῆς οἰκογένειας Αἰκατερίνας Σταυρίδου, τὸ γένος Μιαούλη).
Διαστάσεις: ὕψος 64,5 ἑκ., πλάτος 48 ἑκ., πάχος 3 ἑκ.
Ξύλο χωρὶς ὕφασμα. Ἡ εἰκόνα ἔχει ὑποφέρει: ἕνα μικρὸ κομμάτι τῆς σανίδας ἔχει καταστραφεῖ μαζὶ μὲ μέρος τοῦ προσώπου καὶ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου τῆς Παναγίας καὶ ἀντίστοιχο τμῆμα στὴ μορφὴ τοῦ μικροῦ Χριστοῦ. Ἀκόμη, δεξιὰ ἀπὸ τὴν ἁγία Αἰκατερίνα, καθὼς καὶ ἐπάνω ἀπὸ τὸ στέμμα της, ρωγμὴ ποὺ ἁπλώνει πρὸς τὰ κάτω ἔχει προκαλέσει ζημιές. Στερεώθηκε καὶ καθαρίστηκε τὸ 1958 ἀπὸ τὸν Φώτη Ζαχαρίου, καὶ τὸ 1983 στὸ ἐργαστήριο τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

Τὸ θέμα ἔχει συναϊτικὸ χαρακτήρα. Παριστάνεται ὄχι μόνο ἡ ἐπώνυμη ἁγία τῆς μονῆς, ἀλλὰ καὶ ἡ Παναγία τοῦ τύπου τῆς Νικοποιοῦ, ποὺ ἁπαντᾶ σὲ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ μὲ τὸν τίτλο «τῆς Βάτου». Κάτω δεξιὰ ὑπογραφή: ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ (εἰκ. 16). Ξέρομε ἀπὸ διαθήκη τοῦ ἱερωμένου Γρηγορίου Μαρᾶ (1700) ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε ζωγραφίσει εἰκόνα μὲ τὸ θέμα αὐτό, τὴν ὁποία ὁ Μαρὰς κληροδότησε σὲ ἱερέα στὴν Ἀγκώνα.

Ὁ ζωγράφος Ἄγγελος ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ φημισμένους κρητικοὺς ζωγράφους τῆς ἐποχῆς του καὶ ἀπὸ τοὺς θεμελιωτὲς τῆς μεταβυζαντινῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ ὑψηλὴ ποιότητα τῆς τέχνης του, ἡ ζωγραφικὴ διάθεση στὸ πλάσιμο, ἡ ἀγάπη τῆς λεπτομέρειας στὶς στολές, καὶ ἄλλα στοιχεῖα τὸν φέρνουν κοντὰ στοὺς ζωγράφους τοῦ 15ου αἰώνα. (Ἔχει προταθεῖ ἡ ταύτισή του μὲ τὸν Ἄγγελο Ἀκοτάντο (διαθήκη 1436) —ἡ χρονολογία καὶ ἡ ὑπογραφὴ *χειρ Ἀγγέλου τοῦ Κρητός, 1604* σὲ εἰκόνα τοῦ Καΐρου, ποὺ στάθηκε ἡ ἀρχὴ γιὰ τὴν ἐκ παραδρομῆς ἀπόδοση τοῦ Ἀγγέλου στὸν 17ο αἰώνα, ταιριάζει νὰ εἶναι μεταγενέστερη προσθήκη τοῦ Ἰωάννη Κορνάρου, 18ου αἰώνα).

Ἡ εἰκόνα τῆς Πάτμου διακρίνεται γιὰ τὴν τελειότητα στὴν ἐκτέλεση μὲ τὸ διαβαθμισμένο ἁπαλὸ πλάσιμο, μὲ τὰ μακριὰ πολὺ φίνα φῶτα καὶ τὴν ἀριστοκρατικὴ εὐγένεια τῶν μορφῶν, ὅλα χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Ἀγγέλου.

Ο ΑΣΠΑΣΜΟΣ ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ, τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου (;).
Τελευταῖες δεκαετίες 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: διάμετρος 41,5 ἑκ., πάχος 2,5 ἑκ.
Ξύλο στρογγυλό, χωρὶς ὕφασμα, μὲ ἀνάγλυφο πλαίσιο. Διατηρεῖται καλά, μὲ φθορὲς στὸ πλαίσιο ἐπάνω δεξιὰ καὶ ραγίσματα στὴν ἐπιφάνεια. Δὲν ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ.

Ὁ ἀσπασμὸς τῶν δύο κορυφαίων ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου, ποὺ συμβολίζει τὴν οἰκουμενικὴ εἰρήνη, ἀλλὰ ἀναφέρεται καὶ στὸ φίλημα τῶν ἱερέων στὴ Θεία Λειτουργία, εἶναι θέμα γνωστὸ ἀπὸ παλιὰ στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ λίγα θέματα ποὺ ἔχει μεταφερθεῖ σὲ στρογγυλὴ εἰκόνα (tondo), τροποποιώντας τὴν ὁλόσωμη παράσταση τῶν δύο ἀποστόλων σὲ στηθαία: τὰ δύο πρόσωπα τῶν ἀποστόλων ἑνωμένα, χωρὶς νὰ κοιτάζονται —τὸ δεξὶ χέρι τοῦ Πέτρου νὰ ἀκουμπᾶ φιλικὰ στὸν ἀριστερὸ ὦμο τοῦ Παύλου, ἐνῶ τὸ ἀριστερό του χέρι φαίνεται μόνο πίσω ἀπὸ τὸ λαιμὸ τοῦ Παύλου (εἰκ. 14). Τὴν ἴδια θέση ἔχει καὶ τὸ δεξὶ χέρι τοῦ Παύλου, ἐνῶ τὸ ἀριστερό του δὲν φαίνεται. Ἔτσι ταιριάζεται στὸ στρογγυλὸ σχῆμα μιὰ τέλεια ἰσορροπημένη καὶ κλειστὴ σύνθεση. Τὸ παλαιότερο παράδειγμα εἶναι ἡ εἰκόνα ποὺ βρίσκεται στὴ Βιέννη (Kunsthistorisches Museum, μέσα 15ου αἰ.), ἀλλὰ ἔχομε καὶ ἄλλα παραδείγματα στὴ Μονὴ Τόπλα τῆς Ἐρζεγοβίνας, στὸ Σινᾶ, στὴν ἰδιωτικὴ συλλογὴ Κ. Κριμπᾶ, στὸ Μουσεῖο διακοσμητικῶν τεχνῶν τῆς Βουδαπέστης καὶ τέλος μία σὲ ὀρθογώνιο σχῆμα στὴν Ὀξφόρδη (Ashmolean Museum). Ὅλες αὐτὲς χρονολογοῦνται στὸν 15ο αἰώνα, ἐποχὴ ποὺ μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ καὶ αὐτὴ ἡ εἰκόνα τῆς Πάτμου. Σ' αὐτὸ συνηγορεῖ καὶ ἡ σχεδὸν γεωμετρικὴ πτυχολογία μὲ τὶς λίγες καὶ πολὺ ἁπαλὲς καμπύλες καὶ τὴ σὲ στενὲς ζῶνες κατανομὴ τῶν φωτισμένων ἐπιφανειῶν. Ἡ συνάφεια μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ἀγγέλου, ὁ ὁποῖος ὑπογράφει δύο εἰκόνες μὲ τὸ ἴδιο θέμα ἀλλὰ μὲ τοὺς ἀποστόλους ὁλόσωμους —μία στὴ Μονὴ Ὁδηγήτριας στὴν Κρήτη καὶ μία στὴ Ζάκυνθο, ποὺ κάηκε στοὺς σεισμούς—, συνδέει δικαιολογημένα καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Πάτμου μὲ τὰ ἐνυπόγραφα ἔργα τοῦ γνωστοῦ καὶ τόσο προβληματικοῦ ζωγράφου.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ – Η ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΠΑΝΤΑΝΑΣΣΑ
Δύο εἰκόνες τοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Ρίτζου. Δεύτερο μισὸ 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Χριστός: Διαστάσεις: ὕψος 165 ἑκ., πλάτος 91 ἑκ.
Ἡ εἰκόνα ἔχει πάθει σοβαρὲς ζημιὲς σ' ὅλο τὸ ὕψος, στὸν ἄξονα δεξιὰ τῆς κεφαλῆς ἕως κάτω. Ἡ πολὺ κακὴ κατάσταση τοῦ ξύλου ἐπέβαλε τὴ μεταφορὰ τῆς ζωγραφισμένης ἐπιφάνειας μαζὶ μὲ τὸ δικό της ὕφασμα σὲ νέο πανὶ μὲ κατάλληλη πλαισίωση. Ἡ ἐργασία ἔγινε ἀπὸ τὸν Φώτη Ζαχαρίου τὸ 1957.
Παναγία: Διαστάσεις: ὕψος 164 ἑκ., πλάτος 90 ἑκ., πάχος 3,2 ἑκ.
Ξύλο μὲ ὕφασμα καὶ ἀνάγλυφο πλαίσιο. Διατηρεῖται πολὺ καλὰ καὶ ἔχει στερεωθεῖ καὶ καθαριστεῖ τὸ 1963 ἀπὸ τὸν Φώτη Ζαχαρίου.

Δύο μεγάλες εἰκόνες ἀπὸ τὸ τέμπλο τοῦ 15ου αἰώνα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς. Καὶ οἱ δύο φέρουν τὴν ὑπογραφὴ ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΟΥ ΡΙΤΖΟΥ, τοῦ γνωστοῦ ζωγράφου ποὺ ἐργαζόταν στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα (τελευταία μνεία τὸ 1492). Παριστάνουν τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία ἔνθρονους (εἰκ. 17 καὶ 18). Στὶς μεγάλες αὐτὲς εἰκόνες ἡ παρουσία τῶν προτομῶν τοῦ Ἰωάννου Θεολόγου (εἰκ. 20) καὶ τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου σὲ μικρογραφία, φανερώνει ὅτι ἦταν ἐξαρχῆς προορισμένες γιὰ τὸ τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου.

Ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ ἔνθρονου εἶναι συνεπέστερη γιατὶ ὅλα τὰ συνθετικὰ στοιχεῖα ἀνήκουν στὴν ἴδια παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Ἡ μετωπικὴ κορμοστασιὰ τοῦ Χριστοῦ, παρὰ τὴν ἐπισημότητα στὴ στάση, εἶναι λυγερὴ καὶ ἔχει κάποια χάρη· καὶ ὁ ξύλινος θρόνος, ὅλος χρυσὲς ἀνταύγειες, ἀνήκει στὴν ἴδια παράδοση. Ἡ γαλήνια, ὡραία καὶ ἐπιβλητικὴ μορφὴ ἔχει δοθεῖ μὲ καθαρὴ πλαστικότητα κατὰ τὴν παλαιολόγεια μέθοδο μὲ μικρὲς γραμμὲς φώτων σχεδιασμένες μὲ ἁβρότητα ἐπάνω στὸ σταρόχρωμο σάρκωμα. Οἱ μεταβάσεις τῶν τόνων εἶναι μαλακὲς χωρὶς ἔντονες ἀντιθέσεις καὶ οἱ ὄγκοι διαγράφονται καθαρὰ ἀλλὰ μὲ τρόπο ἤρεμο καὶ ἁπαλό.

Ἀντίθετα, στὴ σύνθεση τῆς Παναγίας ἔνθρονης ἡ μορφὴ ἔχει τὴν ἴδια καταγωγὴ καὶ τὶς ἴδιες ἀρετὲς μὲ τὸν Χριστό, ἀλλὰ ὁ μαρμάρινος θρόνος, σὲ ἄψογη σχεδίαση, ἀνήκει στὰ θέματα τῆς πρώιμης ἰταλικῆς Ἀναγέννησης καὶ ἔτσι ἡ ἐπίπεδη μάλλον μορφὴ τῆς βυζαντινῆς Παναγίας δὲν κάθεται ἄνετα στὸν ἔντονα τρισδιάστατο θρόνο. Σημειώνεται ὅτι ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ θρόνου μὲ τὰ ἔνθετα μάρμαρα βενετσιάνικου χαρακτήρα συνηθιζόταν ἀπὸ τοὺς κρητικοὺς ζωγράφους τῆς ἐποχῆς καὶ ἴσως ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἀνδρέα Ρίτζο σὲ εἰκόνες Παναγίας ἰταλοκρητικές. Ἐν τούτοις, συνδυασμοὶ αὐτοῦ τοῦ εἴδους πρέπει νὰ ἀνταποκρίνονταν στὴν κοινὴ καλαισθησία, τουλάχιστον ὁρισμένης τάξης, γιατὶ ζωγράφοι σύγχρονοι τοῦ Ρίτζου ἀλλὰ καὶ μεταγενέστεροι θὰ συνεχίσουν αὐτοὺς τοὺς τύπους, ποὺ φαίνεται ὅτι δημιούργησε ὁ ἴδιος.

Χαρακτηριστικὰ εἶναι τὰ μαξιλάρια, ὅπου κάθονται ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία, ποὺ στολίζονται μὲ σιρίτια μὲ ψευδοαραβικὰ γράμματα —μοτίβο ποὺ συνηθίζεται στὶς κρητικὲς εἰκόνες τῆς ἐποχῆς.

ΔΥΟ ΠΑΝΑΓΙΑΡΙΑ. Τοῦ ζωγράφου Νικολάου Ρίτζου (;). Τέλος 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: α) κλειστό, διάμετρος 15,5 ἑκ., ἀνοιχτό, 32,5 ἑκ., βάθος 5,5 ἑκ. β) κλειστό, διάμετρος 15,5 ἑκ., ἀνοιχτό, 31 ἑκ., βάθος 4,5 ἑκ. Τὸ κάθε παναγιάριο ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἡμισφαιρικὰ ξύλινα στοιχεῖα μὲ περιθώριο ἀνάγλυφο σὲ δύο ἐπίπεδα. Διατηροῦνται καλά, δὲν ἔχουν στερεωθεῖ καὶ καθαριστεῖ.

Τὰ παναγιάρια χρησίμευαν καὶ χρησιμεύουν γιὰ νὰ φυλάσσεται ἡ μερίδα τῆς Παναγίας ἀπὸ τὸν ἄρτο τοῦ Μελισμοῦ· τὰ χρησιμοποιοῦσαν καὶ στὴν τελετὴ τῆς «Ὑψώσεως τῆς Παναγίας», ποὺ γινόταν στὴν τράπεζα τῶν κοινοβιακῶν μοναστηριῶν. Τότε ἐκφωνοῦνται καὶ οἱ ὕμνοι ποὺ εἶναι γραμμένοι ἐπάνω στὰ δύο παναγιάρια.

Στὸ πρῶτο παναγιάριο ἀπεικονίζεται στὴ μία πλευρὰ ἡ Παναγία μεταξὺ δύο σεβιζόντων ἀγγέλων καὶ στὴν ἄλλη ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 21). Στὸ δεύτερο παναγιάριο ἀπεικονίζεται ἡ Παναγία Βλαχερνίτισσα καὶ ὁ Χριστὸς Μέγας Ἀρχιερεύς.

Τὰ δύο παναγιάρια συνδέονται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καταγωγῆς, τὸ ἴδιο ἐργαστήρι δηλαδή, ἀλλὰ δὲν εἶναι ζωγραφισμένα ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο. Τὰ ἑνώνει ἡ μὲ μεγάλη μαστοριὰ μικρογραφικὴ ἐκτέλεση, μὲ χρώματα ἁπλὰ καὶ λαμπρά, μὲ πολὺ φίνες χρυσογραφίες καὶ μὲ ἁβρότατες φωτοσκιάσεις γιὰ ἕνα τυπικὰ κρητικὸ πλάσιμο μὲ περιορισμένα φωτεινὰ ἐπίπεδα. Τὰ χωρίζει ἡ διαφορὰ στὴν τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση —τὸ πρῶτο εἶναι ζωγραφικότερο μὲ ἐκφραστικὰ πρόσωπα, ἐνῶ τὸ δεύτερο εἶναι πιὸ τυπικὸ καὶ καλλιγραφημένο.

Εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα μόνο τὸ πρῶτο παναγιάριο μᾶς παρέχει: ἡ Παναγία μὲ τοὺς σεβίζοντες ἀγγέλους παραπέμπει σὲ παράσταση Πλατυτέρας ἀπὸ κόγχη ἱεροῦ, ἀλλὰ συναντᾶται καὶ σὲ εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα. Ἡ παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας ἀκολουθεῖ παλαιολόγειο πρότυπο ἐπιμένοντας ὅμως σὲ προπαλαιολόγεια στοιχεῖα, ὅπως εἶναι π.χ. ἡ κυρίαρχη μορφὴ τοῦ μεσαίου ἀγγέλου μὲ τὸν ἔνσταυρο φωτοστέφανο, ἔνδειξη ὅτι εἶναι ὁ Χριστός. Παράλληλα ἔργα βρίσκομε σὲ εἰκόνες τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου (ὅπως ἡ Παναγία, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, καὶ ἡ Ἀνάληψη, στὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Τόκιο).

Ὁ συσχετισμὸς μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου μᾶς ὁδηγεῖ νὰ συνδυάσομε τὰ δύο παναγιάρια μὲ ἀρχειακὴ πληροφορία ποὺ ἀναφέρει ὅτι παραγγελία παναγιαρίων ἔγινε ἀπὸ ἕναν σιναΐτη μοναχὸ στὸ ἐργαστήρι τοῦ γιοῦ τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου, Νικολάου, τὸ 1499, καὶ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἕνα προοριζόταν γιὰ τὸ μοναστήρι τῆς Πάτμου. Ἔτσι, ὄχι μόνο χρονολογοῦνται στὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα, ἀλλὰ καὶ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὸ ἐργαστήρι τοῦ Νικολάου Ρίτζου.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Γύρω στὸ 1500.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 96,5 ἑκ., πλάτος 60 ἑκ. ἐπάνω, καὶ 55 ἑκ. κάτω, πάχος 2,8 ἑκ.
Ξύλο χωρὶς ὕφασμα, μὲ ἀνάγλυφο πλαίσιο. Διατηρεῖται καλὰ καὶ ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1960). Τὸ κάπως ἀκανόνιστο σχῆμα τῆς εἰκόνας —ἐπάνω διαγράφει τμῆμα τόξου καὶ πρὸς τὰ κάτω στενεύει— δείχνει ὅτι ἡ εἰκόνα ἔγινε γιὰ ὁρισμένη προϋπάρχουσα θέση ποὺ δὲν μποροῦμε τώρα νὰ καθορίσομε. Τὸ ξύλο εἶναι μονοκόμματο, σκληρὸ (ἐλιά;) καὶ στὴν πίσω ὄψη εἶναι πελεκημένο, χωρὶς τρέσα. Τὸ στρῶμα προετοιμασίας γύψου εἶναι πολὺ λεπτὸ καὶ ἡ ζωγραφικὴ καλύπτει καὶ ἕνα μέρος ἀπὸ τὸ περιθώριο.

Ὁ Θεολόγος, στηθαῖος, γυρισμένος πρὸς τὰ ἀριστερά του, κρατεῖ μισάνοιχτο τὸ ἐνεπίγραφο βιβλίο (εἰκ. 19). Βλέπει μὲ ἔνταση πρὸς τὸν προσκυνητή. Στὴ δεξιὰ μασχάλη στηρίζει τὸ μελανοδοχεῖο μὲ θήκη γιὰ τὰ κοντύλια. Ὁ τύπος εἶναι γνωστὸς ἀπὸ παλαιολόγειες εἰκόνες καὶ μικρογραφίες. Οἱ ἰδιορρυθμίες ἐδῶ —τὸ μελανοδοχεῖο στὴ δεξιὰ μασχάλη χωρὶς τὸ κοντύλι στὸ χέρι, ὁπότε αὐτὸ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι στὸ ἀριστερὸ— προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀναστροφὴ τοῦ προτύπου, πρωτοβουλία ποὺ δὲν ὀφείλεται στὸ ζωγράφο μας, γιατὶ ἤδη τὴ βρίσκομε σὲ εἰκόνα ποὺ ἀποδίδεται βάσιμα στὸν Ἀνδρέα Ρίτζο: τὴν τριπλὴ εἰκόνα στὸ Μπάρι.

Ὁ προσωπογραφικὸς τύπος τοῦ σοφοῦ συγγραφέα, τοῦ ἡλικιωμένου ἀνθρώπου μὲ κύρος καὶ ἐμβρίθεια, ποὺ ἐκφράζονται κυρίως μὲ τὸ μεγάλο κεφάλι καὶ τὸ πλατὺ καὶ ὑψηλὸ μέτωπο, μὲ τὸν εὔρωστο λαιμὸ καὶ τὸ ὀγκῶδες σῶμα, ἀπηχεῖ τὴν ὀγκηρὴ τεχνοτροπία τοῦ 1300 ποὺ συνεχίζουν τὸν 16ο αἰώνα οἱ εἰκόνες τοῦ Εὐφροσύνου ἱερέως καὶ ὄχι τοῦ συγχρόνου του Θεοφάνη. Εἰδικότερα μὲ τὴν τέχνη τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου τὴ συνδέει ἡ ἄψογη τεχνικὴ στὸ πλάσιμο, ἡ γραμμικὴ πτυχολογία καθὼς καὶ ἡ εἰδικὴ εὐαισθησία στὴν ἀπόδοση τῶν δακτύλων. Γι' αὐτὸ ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ μὲ πιθανότητα στὴν Κρήτη καὶ πολὺ κοντὰ στὸν Ρίτζο ἢ λίγο μετά, γύρω στὸ 1500.

Ἐντύπωση κάνει ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ὑψηλὴ ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς καὶ τὴν πενιχρότητα τῶν ὑλικῶν μέσων, ὅπως ἡ ἔλλειψη ὑφάσματος καὶ χρυσοῦ στὸν κάμπο, ἀκόμη καὶ στὸ φωτοστέφανο, καὶ ἡ τραχύτητα στὴν ἐπεξεργασία τοῦ ξύλου μὲ τὸ κάπως ἀκανόνιστο σχῆμα. Ἡ πιθανὴ ἑρμηνεία εἶναι ὅτι ἡ εἰκόνα ἐκτελέστηκε στὴν Πάτμο ἀπὸ ζωγράφο Κρητικό, στὸν ὁποῖο τὸ μοναστήρι διέθεσε καὶ τὰ ὑλικά.

ΤΟ ΕΝ ΧΩΝΑΙΣ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΙΧΑΗΛ. Γύρω στὸ 1500.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 29,8 ἑκ., πλάτος 24,8 ἑκ., πάχος 2,2 ἑκ.
Ξύλο μὲ ἀνάγλυφο πλαίσιο χωρὶς ὕφασμα. Συντήρηση ἀπὸ τὸν Φώτη Ζαχαρίου.

Μπροστὰ ἀπὸ τὰ βουνά, μὲ τὴ βυζαντινὴ βαθμιδωτὴ ἀπότομη διαμόρφωση, καὶ τὸ ναὸ μὲ τὸν τροῦλο καὶ μὲ τὸ μικρὸ ἀέτωμα ἐπάνω ἀπὸ τὴν πύλη, παριστάνεται ὁ ἄρχων Μιχαήλ, μεγαλόσωμος ἀλλὰ χαριτωμένος, μὲ ὁρμὴ νὰ ἀποτρέπει μὲ τὸ κοντάρι του τὴ ροὴ τοῦ ποταμοῦ, μπροστὰ ἀπὸ τὸν προσμονάριο Ἄρχιππο ποὺ δέεται μὲ σεβασμό (εἰκ. 24).

Παριστάνεται δηλαδὴ τὸ θαῦμα ποὺ ἔκανε ὁ Μιχαὴλ στὶς Χῶνες τῆς Μικρᾶς Ἀσίας γιὰ νὰ σωθεῖ τὸ ἁγίασμα καὶ ὁ ναός του ἀπὸ τὸν ποταμὸ ποὺ ἔστρεψαν κατὰ τοῦ ναοῦ οἱ *ἄνδρες ἑλληνίζοντες*, ἀνοίγοντας μὲ τὸ κοντάρι μιὰ σχισμὴ ὅπου «χωνεύεται» ὁ ποταμός. Τὸ θέμα, γνωστὸ στὴν εἰκονογραφία ἀπὸ τὸν 10ο αἰώνα (Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β΄, τοῦ 980), ἔχει πλησιέστερο εἰκονογραφικὸ παράλληλο τὴν παλαιολόγεια εἰκόνα τῶν Ἱεροσολύμων. Ἡ σκηνὴ ἐδῶ ὅμως χαρακτηρίζεται γιὰ τὴν κλασικὴ ἠρεμία καὶ γιὰ τὸν

γραμμικότερο τρόπο στὴν ἀπόδοση τῆς φωτοσκίασης, στοιχεῖα ποὺ διαπιστώνονται στὰ πρώιμα κρητικὰ ἔργα. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ εἰκόνα μας τοποθετεῖται γύρω στὸ 1500 —σ' αὐτὸ συνηγοροῦν καὶ τὰ λεπταίσθητα χρυσογραφήματα καὶ ἡ κάπως γλυκερὴ περιπάθεια στὴν ἔκφραση τοῦ ἀγγέλου.

Η ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ. Τοῦ ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη (;). 1480 – 1500.

Ἱερὰ Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, καθολικό, ἱερό.
Διαστάσεις: ὕψος 77 ἑκ., πλάτος 56,5 ἑκ., πάχος 2 ἑκ.
Τὸ ἐπίπεδο ξύλο, χωρὶς ὕφασμα, ἔχει κυρτωθεῖ. Ἔγινε συντήρηση τοῦ φθαρμένου ξύλου καὶ καθαρισμὸς στὸ ἐργαστήριο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Σ. Μπαλτογιάννης, 1964).

Ἡ εἰκόνα ἀποδίδει τὸ θέμα τῆς «Ἄκρας Ταπείνωσης», δημιούργημα τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀλλὰ ὅπως εἶχε διαμορφωθεῖ στὴ Βόρειο Ἰταλία στὸν 14ο καὶ 15ο αἰώνα καὶ ὅπως τὸ συνέχιζαν οἱ «ἀμφιδέξιοι» κρητικοὶ ζωγράφοι στὸν 15ο καὶ 16ο αἰώνα. Ὁ Χριστὸς γυμνὸς στέκει ὄρθιος μέσα σὲ σαρκοφάγο, μὲ τὰ χέρια ἁπλωμένα ἕως τὶς ἄκρες της, καὶ φορεῖ ἀκάνθινο στεφάνι στὰ ξανθὰ μαλλιά (εἰκ. 22). Ἡ εἰκόνα σχετίζεται πολὺ στενὰ ἀπὸ κάθε ἄποψη μὲ ἐνυπόγραφη εἰκόνα τοῦ Νικολάου Τζαφούρη (μνεῖες 1480 – 1501) στὸ Kunsthistorisches Museum τῆς Βιέννης, μὲ μόνη διαφορὰ τὴ θέση τῶν χεριῶν. Τὸ σχεδὸν μονόχρωμο πλάσιμο καὶ ἡ εἰδικὴ ἀνατομικὴ διαμόρφωση τοῦ κορμοῦ ἀναφέρονται σὲ παλιότερες τεχνικὲς καὶ τεχνοτροπίες ἰταλικές.

Ἐξαίρεται ἐδῶ ἡ ἔξοχη ἀκρίβεια στὸ χαραγμένο σχέδιο τοῦ φωτοστέφανου καὶ ἡ λεπτομερέστατη σχεδίαση τῆς κόμης καὶ τοῦ ἀκάνθινου στεφάνου, ἀρετὲς ποὺ προσδίδουν στὰ ἔργα τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ ζωγράφου τῆς πρώιμης κρητικῆς ζωγραφικῆς τὴν ποιότητα ἀκριβῶν χειροτεχνημάτων. Τὶς ἴδιες ἀρετὲς κρατᾶ καὶ στὶς βυζαντινῆς τεχνοτροπίας εἰκόνες του.

ΔΙΠΛΗ ΕΙΚΟΝΑ: Η ΕΓΕΡΣΗ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ ΚΑΙ Η ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ
Τέλος 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 34,5 ἑκ., πλάτος 22,5 ἑκ., πάχος 2 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται καλά. Ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ. (Φ. Ζαχαρίου, 1963 καὶ 1977).

Εἰκόνα μὲ δύο σκηνὲς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο, τὴν Ἔγερση τοῦ Λαζάρου ἐπάνω καὶ τὴ Βαϊοφόρο κάτω, διευθετημένες σὲ δύο ζῶνες (εἰκ. 23). Καὶ οἱ δύο σκηνὲς χαρακτηρίζονται γιὰ τὴ σφιχτὴ γεωμετρικὴ σύνθεση ποὺ στὴ μὲν πρώτη κατακερματίζεται σὲ τρία τρίγωνα, ἐνῶ στὴ δεύτερη σὲ ἕνα τρίγωνο καὶ ἕνα παραλληλόγραμμο. Ἡ σύνθεση, λιτή, ἁπλή, ἀποτελεῖ ἀπήχησο ἀντίστοιχων εἰκόνων ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ διέπεται ἀπὸ πνεῦμα αὐστηρῆς τάξης καὶ ἀπόρριψης γραφικῶν καὶ χαριτωμένων στοιχείων, ὅπως τὰ πολλὰ παιδιά, ἡ ἐνδυματολογικὴ ποικιλία, ἡ φλυαρία στὸ τοπίο.

Αὐτὸ τὸ νέο πνεῦμα, τὸ «κλασικὸ» καὶ «αὐστηρό», διαμορφώνεται τὸν 15ο αἰώνα στὰ πρώιμα κρητικὰ ἔργα ποὺ χαρακτηρίζονται καὶ ἀπὸ τὸ μαλακὸ πλάσιμο μὲ τὰ μικρὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα, τὶς ἀπηχήσεις ἰταλικῶν προοπτικῶν τρόπων, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ κρητικὰ ἔργα τοῦ 16ου αἰώνα, ποὺ εἶναι πιὸ σχηματικὰ καὶ λιγότερο ζωγραφικά.

Τὰ στοιχεῖα αὐτά, καθὼς καὶ ἡ ἐκπληκτικὴ ὁμοιότητα τῆς Βαϊοφόρου μὲ τὴν ἀντίστοιχη περιθωριακὴ καὶ μικρογραφικὴ παράσταση ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Μεγάλης Δέησης τοῦ Νικολάου Ρίτζου, στὸ Σαράγεβο τῆς Γιουγκοσλαβίας, ὁδηγοῦν, στὴν ἀπόδοση

τοῦ εἰκονογραφικοῦ τουλάχιστον σχήματος, στὸν Ἀνδρέα Ρίτζο, πατέρα τοῦ Νικολάου Ρίτζου. Εἰδικότερα ἡ χρονολόγησή της στὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ ἄλλα στοιχεῖα, κοινὰ σὲ εἰκόνες κρητικὲς τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως τὰ ψευδοαραβικὰ χρυσὰ γράμματα στὰ ροῦχα, ἀλλὰ κυρίως ἡ ἐξαίρετη ποιότητα στὴ ζωγραφικὴ ὄχι μόνο στὴ σύνθεση ἀλλὰ καὶ στὴν ἁβρὴ σχεδίαση τῶν ραδινῶν μορφῶν, μὲ τὴν κομψὴ πτυχολογία, καὶ ἀκόμη περισσότερο στὴ λαμπρὴ χρωματολογία.

Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ. Τέλος 15ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ἡγουμενεῖο.
Διαστάσεις: ὕψος 32,4 ἑκ., πλάτος 25,1 ἑκ., πάχος 2 ἑκ.
Ξύλο χωρὶς ὕφασμα, χωρὶς ἀνάγλυφο περιθώριο. Διατηρεῖται πολὺ καλά, μὲ λίγες φθορὲς στὴν κάτω ἄκρη. Ἔχει καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1974). Τὸ κόκκινο περιθώριο εἶναι μεταγενέστερο.

Ἡ ἐξαίρετη αὐτὴ εἰκόνα, μὲ τὴν αὐστηρὴ καὶ εὔρυθμη δομή (εἰκ. 25), δὲν ταράσσεται ἀπὸ τὴν ἐλαφρὰ παρέκκλιση πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ κεντρικοῦ ἄξονα τῆς σύνθεσης, ἀλλὰ ἀντίθετα ξεχωρίζει γιὰ τὶς ψηλὲς καὶ λυγερὲς μορφὲς —τὶς γεμάτες χάρη καὶ εὐγένεια— γιὰ τὴν ἀκρίβεια στὴν ἐκτέλεση, ποὺ τείνει στὴ ζωγραφικότερη ἀπόδοση μὲ μικρὰ μαλακὰ φῶτα καὶ ἐλαφρὲς κοκκινωπὲς ἀνταύγειες στὰ πρόσωπα, ἐνῶ ἡ πτυχολογία, ὅπως πάντα, εἶναι γραμμικότερη στὰ στιλπνὰ φορέματα. Ἡ εὐαισθησία στὴ χρωματολογία, χαρακτηριστικὸ τῆς παλαιολόγειας τέχνης, δηλώνεται ἐδῶ μὲ ἐναλλασσόμενους συνδυασμοὺς πράσινου-κόκκινου, πράσινου-βερικοκί, γκριζοπράσινου καὶ πορφυροῦ, ὅλα νὰ λάμπουν σὰν σμάλτα.

Ἡ ἱερατικότητα τῆς σύνθεσης διασκεδάζεται ἀπὸ τὰ δύο μικρὰ πουλιὰ ποὺ τσιμπολογοῦν στὰ πόδια τοῦ Ἰωσὴφ καὶ τῆς Παναγίας, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ ἐντυπωσιακὰ μαρμάρινα κτίρια τοῦ βάθους, τὸ ἐπιβλητικὸ κιβώριο στὸ μέσον μὲ τὴν πολυτελὴ διακόσμηση καὶ τὸ δίωτο ἀνθοδοχεῖο ἐπάνω στὸ δεξιὸ κτίριο —στοιχεῖο ἐξωπραγματικὸ ποὺ δίνει μιὰ ἱερὴ θεατρικότητα στὴ σκηνή.

Εἰκονογραφικὰ ὁ τύπος ἀκολουθεῖ τὴν ἐποχή του —ὁ Χριστὸς στὰ χέρια τοῦ Συμεὼν εἶναι ὁ ἐπικρατέστερος τύπος ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα. Ἄμεσο παράλληλό του ἡ περιθωριακὴ-μικρογραφικὴ εἰκόνα ἀπὸ τὴ Δέηση τοῦ Νικολάου Ρίτζου στὸ Σαράγεβο (τέλος 15ου αἰ.), καθὼς καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Metropolitan Museum τῆς Νέας Ὑόρκης, ποὺ σχετίζεται μὲ τὸν Ρίτζο. Ἐπιπλέον ἡ ὑψηλὴ ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς μαρτυρεῖ ἱκανότατο καλλιτέχνη ποὺ θὰ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ κοντὰ στοὺς Ρίτζους καὶ γιατὶ σχετίζεται μὲ τὰ παραπάνω ἔργα ἀλλὰ καὶ γιατὶ διαφέρει ἀπὸ ἀξιόλογα ἔργα τοῦ 16ου αἰώνα, ὅπως τοῦ Θεοφάνη († 1559), γεγονὸς ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὴν ἀπόδοση τῆς εἰκόνας στὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ ΥΠΑΓΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΝΕΑΡΟ ΠΡΟΧΟΡΟ
Μέσα 16ου αἰώνα.

Χώρα, ναὸς Ἁγίας Αἰκατερίνας.
Διαστάσεις: ὕψος 49,5 ἑκ., πλάτος 60 ἑκ., πάχος 1,5 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο μὲ ὕφασμα. Διατηρεῖται καλὰ μὲ μερικὲς φθορὲς στὸ χρῶμα. Ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1977).

Μέσα στὸ σπήλαιο τῆς Πάτμου ὁ Θεολόγος κάθεται ἀριστερὰ καὶ ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο ποὺ κάθεται ἀπέναντί του καὶ γράφει. Ἀνάμεσά τους ψηλὸ ἀναλόγιο (εἰκ. 26).

Τὸ θέμα ἀποδίδεται στὴν εἰκόνα αὐτὴ μὲ ἀρκετὲς ἰδιορρυθμίες: ἡ σύνθεση ἔχει κάποιον ἀρχαΐζοντα χαρακτήρα ποὺ ἔγκειται στὸ νεῦμα ὑπαγόρευσης τῶν δύο χεριῶν, ἐνῶ στὴν ἐποχὴ τῆς εἰκόνας ἐπικρατεῖ ὁ τύπος μὲ τὸν Θεολόγο σκεπτόμενο νὰ ἀκουμπᾶ τὸ κεφάλι του στὸ χέρι, ὅπως π.χ. στὸν τροῦλο τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, ἔργο τοῦ Κρητικοῦ Θεοφάνη (1546). Ἡ τυπικὴ γιὰ τὴ σύνθεση αὐτὴ στροφὴ τῆς κεφαλῆς τοῦ Θεολόγου πίσω, πρὸς τὴ χείρα τοῦ Θεοῦ, συνοδεύεται ἐδῶ ἀπὸ βαθὺ ἐκφραστικὸ βλέμμα πρὸς τὸν προσκυνητὴ καί, μὲ ἀρκετὴ ἐλευθερία, τὰ πόδια βγαίνουν ἔξω ἀπὸ τὸ περιθώριο· ἀσυνήθιστο εἶναι καὶ τὸ μαῦρο χρῶμα στὸ ἱμάτιο τοῦ ἁγίου.

Ἡ διαμόρφωση τοῦ βράχου εἶναι στατικὴ χωρὶς μεγάλες κινημένες προεξοχές —ἔτσι ἡ ὅλη σύνθεση γίνεται γεωμετρικότερη καὶ στὸ πνεῦμα αὐτὸ ἔχει διαπλασθεῖ καὶ ἡ πτυχολογία μὲ τὴ διαβάθμιση τῶν τόνων κατὰ ζῶνες καὶ μὲ τὴν προτίμηση στὶς ὀξεῖες γωνίες. Αὐτὸς εἶναι καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους ποὺ ἐπιτρέπουν νὰ τοποθετήσει κανεὶς τὴν εἰκόνα στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα.

ΔΙΠΛΗ ΕΙΚΟΝΑ: ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΑΙ Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ
Τοῦ ζωγράφου Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Περίπου 1582–1592/3.

Ἱερὰ Μονὴ Εὐαγγελισμοῦ.
Διαστάσεις: ὕψος 87 ἑκ., πλάτος 67 ἑκ.
Ξύλο μὲ ὕφασμα. Τὸ ξύλο εἶχε ἀποσαθρωθεῖ καὶ ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια εἶχε πάθει σημαντικὲς φθορές· κατὰ τὴ συντήρηση ἔγινε μεταφορά της σὲ καινούργιο ὕφασμα μὲ τελάρο, ὅπου τὰ κενὰ ἀπὸ τὶς φθορὲς συμπληρώθηκαν μὲ οὐδέτερο χρῶμα (Φ. Ζαχαρίου, 1960).

Σὲ δύο ζῶνες παριστάνονται ἐπάνω τὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας καὶ κάτω ἡ Ὑπαπαντή (εἰκ. 27). Στὸ σκαλοπάτι τοῦ ἱεροῦ στὰ Εἰσόδια ἡ ὑπογραφή: ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ.

Στὰ Εἰσόδια διατηρεῖται ὁ παλιότερος τύπος, ὅπως στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου καὶ στὸ Δαφνί, ὅπου οἱ γονεῖς πηγαίνουν μπροστὰ ἀπὸ τὶς φίλες τῆς Παναγίας, ἐνῶ σὲ πολλὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων προπορεύονται οἱ κόρες μὲ τὶς λαμπάδες. Στὴν Ὑπαπαντὴ ἐπαναλαμβάνεται ἡ καθιερωμένη στὸν 15ο καὶ 16ο αἰώνα διάταξη, ἀλλὰ εἰσάγεται νέα σκηνογραφία μὲ δύο ψευδοαναγεννησιακὰ κτίρια στὶς ἄκρες, ἑνωμένα μὲ ἕναν μακρὺ ὁριζόντιο χαμηλότερο τοῖχο. Παρὰ τὶς καινοτομίες αὐτὲς ὁ Δαμασκηνὸς παραμένει καὶ στὶς δύο σκηνὲς γνήσιος Κρητικὸς καὶ στὴ διάταξη καὶ στὶς μορφές, στὴν πτυχολογία καὶ στὸ πλάσιμο τῶν προσώπων. Διαφέρει ὅμως ἀπὸ τὶς σύγχρονές του εἰκόνες στὴ γενικὴ ζωγραφικότητα καὶ στὴ μειωμένη σημασία τῆς γραμμῆς καθὼς καὶ στὴ χρωματικὴ κλίμακα, ὅπου ἐπικρατοῦν χρώματα ἐλαφρά, διαφανὴ θά 'λεγες, σὲ φωτεινοὺς τόνους. Νὰ σημειωθεῖ ἀκόμη ἡ παρουσία τῶν μονοχρωμιῶν στὰ θωράκια τοῦ ἱεροῦ, ὅπου ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς διαπρέπει.

Ἀξιοσημείωτος εἶναι ὁ νέος τρόπος παρουσίασης τῆς ὁμάδας τῶν παρθένων, ὅπου οἱ ἁβρὲς κόρες μὲ τὴν πομπηϊανὴ χάρη ἀποτελοῦν τὸ καλύτερο σημάδι ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς θέλησε νὰ μείνει κοντὰ σὲ καλὸ παλαιολόγειο πρότυπο (εἰκ. 28). Μὲ τὴ γνώση του ὅμως τῆς ζωγραφικῆς στὸ «νατουράλε», στερεώνει ὁ Δαμασκηνὸς τὴν παλαιολόγεια χάρη μὲ ἀναγεννησιακῆς ἔμπνευσης ὀργανικότερη δομὴ τοῦ σώματος, καὶ μὲ τὸ λυρισμὸ τοῦ σχεδίου καὶ τῶν χρωματικῶν ἀποχρώσεων, δημιουργεῖ μία ἀπὸ τὶς εὐτυχέστερες συνθέσεις του.

Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνός († 1592/3), ὁ σημαντικότερος κρητικὸς ζωγράφος εἰκόνων τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 16ου αἰώνα, φανερώνει καλλιτεχνικὴ ὡριμότητα, ἡ ὁποία ὁδηγεῖ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἔργου αὐτοῦ στὴν τελευταία δεκαετία τῆς ζωῆς του (1582–1592/3).

ΤΡΙΠΤΥΧΟ, τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα. Περὶ τὸ 1596.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: συνολικές: ἀνοιχτό, πλάτος 45,5 ἑκ. Μεσαίου φύλλου: ὕψος 30,5 ἑκ., χωρὶς περιθώριο 17,8 ἑκ., πλάτος 15 ἑκ., χωρὶς περιθώριο 12,5 ἑκ. Ἀριστεροῦ φύλλου: ὕψος 18,7 ἑκ., πλάτος 14 ἑκ. Δεξιοῦ φύλλου: ὕψος 19,8 ἑκ., πλάτος 14,5 ἑκ., πάχος φύλλων 0,5 ἑκ.
Ξύλο χωρὶς ὕφασμα, διατηρημένο πολὺ καλά, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἡ σκαλιστὴ στέψη καὶ ἡ βάση τοῦ μεσαίου φύλλου ἔχουν βαφεῖ σὲ πρόσφατη ἐποχὴ μὲ πράσινο ἐλαιόχρωμα.

Ἕνα ἀπὸ τὰ πολλὰ τρίπτυχα ποὺ ἔχει ζωγραφίσει ὁ γνωστὸς κρητικὸς ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας († 1608) (εἰκ. 29-34).

Στὴν ἐσωτερικὴ ὄψη παριστάνεται στὸ μεσαῖο φύλλο, ἐπάνω, ὁ Χριστὸς καθισμένος σὲ θρόνο, πλαισιωμένος ἀπὸ τὰ τέσσερα ζώδια τῶν εὐαγγελιστῶν. Στὰ δύο φύλλα καὶ στὸ κάτω μέρος τοῦ μεσαίου παριστάνεται τὸ Δωδεκάορτο σὲ συνεχόμενες σειρές. Στὴν πίσω ὄψη, στὸ δεξιὸ φύλλο, τέσσερις μικρογραφίες εἰκονογραφοῦν τὶς τέσσερις περικοπὲς τοῦ Εὐαγγελίου ποὺ διαβάζονται μετὰ τὸ Πάσχα. Στὸ μεσαῖο φύλλο παριστάνεται ἡ Εὕρεση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ καὶ στὸ ἀριστερό, διατηρημένη ἄσχημα, ἡ Δευτέρα Παρουσία. Στὴν ἴδια ὄψη, στὸ μεσαῖο φύλλο, κάτω ἀριστερὰ ἡ ἔμμετρη ὑπογραφὴ καὶ ἀφιέρωση τοῦ ζωγράφου: ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΕΙΡ ΚΛΟΤΖΑ ΤΑΔ' ΕΓΕΓΡΑΦΕΙ Ὁ Δ' ΑΥ ΛΑΒΩΝ ΜΕΜΝΗΣΟ ΚΑΜΟΥ ΠΡΟΦΡΩΝΟΣ.

Ἡ σημαντικὴ θέση τῆς παράστασης τῆς Εὑρέσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ μπορεῖ νὰ σχετισθεῖ μὲ τὸν προορισμὸ τοῦ τριπτύχου γιὰ τὸ παρεκκλήσι τοῦ Τιμίου Σταυροῦ τῆς Μονῆς, τοῦ ὁποίου κτήτορας φέρεται ὁ κρητικὸς ἡγούμενος Νικηφόρος Χαρτοφύλαξ (1596), ἡ σημαντικότερη μορφὴ τῆς Μονῆς ἐκείνη τὴν ἐποχή. Πρὸς αὐτὸν πρέπει νὰ ἀπευθύνεται τὸ δῶρον.

Στὶς συνθέσεις τοῦ Δωδεκαόρτου ὁ Κλόντζας διατηρεῖ τὸν παραδοσιακὸ τύπο τῶν κρητικῶν εἰκόνων τῆς ἐποχῆς. Στὴν πίσω ὄψη, οἱ σκηνὲς ἀποδίδονται μὲ περισσότερη ἐξάρτηση ἀπὸ ἰταλικὰ πρότυπα. Στὸ ἔργο αὐτὸ διαπρέπει ἡ μικρογραφικὴ τέχνη τοῦ ζωγράφου μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ χάρη τῶν συνθέσεων καὶ τῶν μορφῶν, σὲ λαμπρὴ χρωματολογία. Ἡ ἀναζήτηση τῆς πρωτοτυπίας, ποὺ ἔχει ἐπηρεάσει σημαντικὰ μεταγενέστερους ζωγράφους, ἐδῶ δὲν εἶναι τόσο ἔντονη. Ὁ σοφὸς συνδυασμὸς τῶν στοιχείων τοποθετεῖ τὸ ἔργο στὴν περίοδο τῆς ὡριμότητας τοῦ ζωγράφου.

Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ – ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ
Τοῦ ζωγράφου Τωμίου Βαθέως ἢ Βαθᾶ. Γύρω στὸ 1596.

Ἱερὰ Μονὴ Ἀποκαλύψεως, παρεκκλήσιο Ἁγίου Ἰωάννου, σπήλαιο, τέμπλο.
Διαστάσεις: ὕψος 170 ἑκ., πλάτος 116 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται καλά. Νεότεροι ἀσημένιοι φωτοστέφανοι στὸν Θεό, στοὺς ἀγγέλους καὶ στὸν Ἰωάννη, ἀφαιρέθηκαν ὅταν συντηρήθηκε καὶ καθαρίστηκε ἡ εἰκόνα (Φ. Ζαχαρίου, 1977).

Παριστάνεται τὸ Ὅραμα τοῦ Ἰωάννη, θέμα ἀπὸ τὴν *Ἀποκάλυψη* (α΄, 9-20), θέμα σπάνιο γιὰ φορητὴ εἰκόνα (εἰκ. 35-36). Ἄλλωστε οἱ μεγάλες διαστάσεις τοῦ πίνακα τοῦ προσδίδουν μνημειακὸ χαρακτήρα τοιχογραφίας —σημειώνομε ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ στὴν Κρήτη σπανίζουν οἱ τοιχογραφίες, ποὺ τὶς ἀντικαθιστοῦν μεγάλες εἰκόνες· ἴσως καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Πάτμου νὰ ἀνήκει σ' αὐτὴν τὴν κατηγορία.

Κάτω, δεξιά, σώζεται ἡ ἀνορθόγραφη ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου: ΠΙΥΜΑ ΤΩΜΙΟΥ

ΒΑΘΕΟΣ κατὰ τὸ παράδειγμα ὑπογραφῆς τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Ὁ ζωγράφος Θωμὰς Βαθᾶς, ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τῶν κρητικῶν ζωγράφων Μπαθᾶ, ἐργάστηκε στὴν Κέρκυρα καὶ πῆγε ὁριστικὰ στὴ Βενετία τὸ 1587, ὅπου καὶ πέθανε τὸ 1599.

Κάτω, παριστάνεται ξαπλωμένος ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ἐπάνω σὲ σύννεφα, σὲ στάση ἄβολη, *ὡς νεκρός* (α΄, 17), ἔνδειξη γιὰ τὴ σφοδρὴ ἐντύπωση ἀπὸ τὸ τρομακτικὸ ὅραμά του ποὺ ἀπεικονίζεται στὸ ἐπάνω μέρος: ὁ Θεός, ἐπιβλητικὴ γεροντικὴ φυσιογνωμία, εἶναι καθισμένος σὲ τόξο ἀπὸ χερουβεῖμ. Τὸ ἁπλωμένο δεξὶ χέρι ἔχει γύρω ἀπὸ τὴν παλάμη ἑπτὰ ἄστρα· δίστομη ρομφαία αἰωρεῖται ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερό του χέρι (α΄, 16) ποὺ κρατᾶ δύο μεγάλα κλειδιά, *τὰς κλεῖς τοῦ θανάτου καὶ τοῦ Ἅδου* (α΄, 18). Περιβάλλεται ἀπὸ κόκκινη δόξα ποὺ σχηματίζουν σμήνη ἀπὸ ἀγγελάκια, βρεφικὰ κεφάλια μὲ φτεροῦγες. Ἡ δόξα περιορίζεται ἀπὸ ἑπτὰ μεγάλους ἀγγέλους γονατιστοὺς μέσα σὲ σύννεφα, ποὺ ὁ καθένας κρατᾶ μία ἀπὸ τὶς ἑπτὰ ἐκκλησίες. Κάτω, μπροστά, ἑπτὰ ὀγκώδη κηροπήγια, *οἱ ἑπτὰ ἀστέρες, ἄγγελοι τῶν ἑπτὰ ἐκκλησιῶν εἰσιν καὶ αἱ λυχνίαι ἑπτὰ ἐκκλησίαι εἰσίν* (α΄, 20). Εἶναι ἀμφίβολο ἂν ὁ Θωμὰς Βαθὰς εἶναι ὁ δημιουργὸς αὐτῆς τῆς πρωτότυπης σύνθεσης, ἂν καὶ δὲν ξέρομε καμιὰ ἄλλη παλιότερη. Στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ σπανίζουν οἱ ἀποκαλυπτικὲς σκηνὲς καὶ μόλις στὰ 1415 συναντοῦμε τὸ ἴδιο θέμα σὲ μικρογραφία ποὺ ἔγινε στὸ Ἡράκλειο (Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη —χφ. Olschki— ms.W.335). Στὸ ἔργο τοῦ Βαθᾶ ἡ ἀνακεκλιμένη μορφὴ τοῦ Θεολόγου ἀνήκει στὰ μοτίβα τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ ἡ παράσταση τοῦ Θεοῦ μὲ τὰ συμπληρωματικὰ μοτίβα προέρχεται ἀπὸ μιὰ ξυλογραφία τοῦ Dürer τοῦ 1498.

Πέρα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι σαφὴς ἡ σχέση τοῦ ἔργου τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ μὲ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, ἰδίως στὶς μορφὲς τῶν ἀγγέλων μὲ τὶς ἐκκλησίες καὶ στὸ πνεῦμα τοῦ συνδυασμοῦ τῶν παραδοσιακῶν μὲ τὰ ξένα στοιχεῖα. Ἡ σύνθεση αὐτὴ δὲν φαίνεται νὰ εἶχε μεγάλη διάδοση πέρα ἀπὸ ἕνα ἀντίγραφό της ποὺ εἶναι στὴν Πάτμο (1626). Ἡ εἰκόνα ἐκτελέστηκε στὴ Βενετία, πιθανότατα μὲ παραγγελία τῆς Μονῆς, καὶ μπορεῖ νὰ σχετιστεῖ μὲ τὸ ταξίδι τοῦ κτήτορα τῆς Ἀποκάλυψης, Παρθενίου Παγκώστα, στὴ Βενετία τὸ 1596.

ΔΕΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ
Τοῦ ζωγράφου Ἰωάννου ἱερέως Ἀπακᾶ. Γύρω στὸ 1600.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο. (Προέρχεται ἀπὸ μετόχι στὸ μικρὸ νησὶ Λειψώ).
Διαστάσεις: ὕψος 35,3 ἑκ., πλάτος 30 ἑκ., πάχος 1,8 ἑκ.
Ἡ εἰκόνα ἔχει ἀκόμη τὸ ἀρχικὸ πλαίσιό της, βενετσιάνικου ἀναγεννησιακοῦ τύπου, σκαλιστὸ ἐπιχρυσωμένο καὶ ζωγραφισμένο. Ἡ εἰκόνα δὲν διατηρεῖται καλά: μεγάλο ράγισμα δεξιὰ ἔχει καταστρέψει μέρος τοῦ προσώπου καὶ μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς ἁγίας Παρασκευῆς καὶ ἡ χρωματικὴ ἐπιφάνεια ἔχει ὑποφέρει γιὰ ἄλλους λόγους σὲ πολλὰ σημεῖα. Ἡ εἰκόνα ἔχει στερεωθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1974).

Ἡ ἰδιότυπη αὐτὴ εἰκόνα, παραγγελία γιὰ τὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο ναοῦ ἀφιερωμένου ἴσως σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς δύο δεομένους, εἶναι ἔργο τοῦ Ἰωάννη ἱερέως Ἀπακᾶ, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἡ ὑπογραφὴ στὰ πόδια τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα: + ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΩΣ ΙΩ (ΑΝΝΟΥ) ΑΠΑΚΑ (εἰκ. 39-40). Ὁ ζωγράφος εἶναι γνωστὸς ἀπὸ εἰκόνες του στὴ Σίφνο, στὴ Βενετία, στὴ μονὴ Μεγάλης Λαύρας καὶ στὴ Δαλματία.

Ἡ Δέηση ἀντιγράφει ἀντίστοιχο θέμα ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στὸ Σαράγεβο: ἔχομε καὶ ἐδῶ τὸν Χριστὸ ἔνθρονο (διαφέρει μόνον ὡς πρὸς τὴν ξυλόγλυπτη διακόσμηση τοῦ θρόνου) νὰ εὐλογεῖ καὶ νὰ στηρίζει στὰ πόδια του ἀνοιχτὸ ἐνεπίγραφο Εὐαγγέλιο· δίπλα του παραστέκουν οἱ ψηλὲς λυγερὲς μορφὲς τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα, μὲ ἀνοιχτὸ ἐνεπίγραφο βιβλίο, καὶ τῆς ἁγίας Παρασκευῆς, μὲ τὸ σταυρὸ τῆς μάρτυρος.

Ἀλλὰ καὶ τεχνοτροπικὰ ἀκολουθεῖται ἡ τεχνικὴ τοῦ Νικολάου Ρίτζου, ὅπως στὶς περιορισμένες φωτισμένες ἐπιφάνειες, στὰ ψιλὰ καὶ πυκνὰ γραμμωτὰ φῶτα στὰ πρόσωπα, στὴν τεχνικὴ μικρολογίας μικρογραφίας ἀλλὰ μὲ σχέδιο κάπως στεγνό.

Παρ' ὅλον τὸ συντηρητισμὸ τοῦ ἱερωμένου-ζωγράφου, στὴν εἰκόνα τῆς Πάτμου ξεχωρίζει μιὰ ἰδιαίτερη χρωματικὴ εὐαισθησία. Καὶ ἀπὸ ἄλλα, ἀχρονολόγητα πάντα, ἔργα τοῦ ζωγράφου, τοποθετεῖται σὲ κρητικὸ περιβάλλον —σ' αὐτὸ συνηγορεῖ καὶ τὸ κρητικὸ ὄνομά του— γύρω στὸ 1600.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ, τοῦ ζωγράφου Ἱερεμία Παλλαδᾶ. Πρῶτο μισὸ 17ου αἰώνα.

Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, ἡγουμενεῖο. (Ἀφιέρωμα τῆς οἰκογένειας Ἀνυφαντῆ, τὸ 1920).
Διαστάσεις: ὕψος 45 ἑκ., πλάτος 40 ἑκ., πάχος 2 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο, χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται καλά, χωρὶς νὰ ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ. Νεότεροι ἀσημένιοι φωτοστέφανοι.

Οἱ Τρεῖς Ἱεράρχες παριστάνονται ὁλόσωμοι καὶ μετωπικοί (εἰκ. 38), ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἅγιο Γρηγόριο, ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ διασπᾶ τὴ ρυθμικὴ ἑνότητα ποὺ ἐπεδίωκε στὸ πρότυπο ἡ ταυτόσημη ἐπανάληψη τῶν χειρονομιῶν —ἡ δεξιὰ ποὺ εὐλογεῖ καὶ ἡ ἀνυψωμένη ἀριστερὰ μὲ τὸ κλειστὸ βιβλίο. Ἀπὸ τὶς ἐπαναλαμβανόμενες μορφὲς ξεχωρίζει ὁ μεσαῖος ἱεράρχης, ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ποὺ κρατεῖ τὸ βιβλίο ἔχοντας σκεπασμένο τὸ χέρι μὲ τὸ φελόνι, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ πετραχήλι, καὶ στηρίζεται στὸ ἀντίθετο πόδι ἀπὸ τοὺς δύο ἄλλους.

Ὁ ζωγράφος Ἱερεμίας Παλλαδὰς (μνεῖες 1612–1645) —ἡ ὑπογραφή του κάτω δεξιά: ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΜΙΟΥ— ἀκολουθεῖ συντηρητικὰ πρότυπα τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰώνα, προσθέτοντας ὅμως νεοτεριστικὰ στοιχεῖα, ὅπως ἡ ἀσύνδετη μὲ τὶς πτυχὲς σταυρόμορφη διακόσμηση στὰ φελόνια, γνωστὴ στὰ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ († 1592/3) καὶ τοῦ Γεωργίου Κλόντζα († 1608).

Ἡ εἰκόνα, ἐκτελεσμένη μὲ πολλὴ ἐπιμέλεια, τόσο στὸ λεπτοδουλεμένο πλάσιμο στὰ πρόσωπα ὅσο καὶ στὴν πτυχολογία, λόγω τῶν νεοτερικῶν στοιχείων ποὺ εἰσάγει σὲ ἕνα ὑψηλὸ λειτουργικὸ θέμα, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὰ ἀπηχήματα τοῦ μπαρόκ, διυλισμένα ὅμως ἀπὸ τὴν εἰδικὴ εὐαισθησία ἑνὸς κατ' ἐξοχὴν συντηρητικοῦ ἱερωμένου ζωγράφου, ἐπίγονου τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΕΡΗΜΙΤΗΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ
Πρῶτες δεκαετίες 17ου αἰώνα.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο. (Ἀφιέρωμα τῆς Ἄννας Φωκιανοῦ).
Διαστάσεις: ὕψος 59,5 ἑκ., πλάτος 48,5 ἑκ., πάχος 2,2 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται καλά. Ράγισμα στὸ ἀριστερὸ μέρος, καὶ ἄλλα μικρότερα. Δὲν ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ.

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης εἶναι τοπικὸς ἅγιος τῆς Κρήτης —λατρεύεται στὴ Μονὴ Γδερνέτο, κοντὰ στὰ Χανιά, ὅπου καὶ τὸ σπήλαιο ὅπου διατηροῦνται ἴχνη ἀπὸ τὸ αἷμα του, σύμφωνα μὲ τὸ βίο του. Παριστάνεται ὁλόσωμος νὰ κρατεῖ σταυρὸ καὶ νὰ σεβίζει μὲ τὴν ἀριστερά του, ἔχοντας στὸ βάθος τοὺς πανύψηλους βράχους τῆς Κρήτης καὶ θαλάσσιο πέρασμα (εἰκ. 37). Γύρω του, σκορπισμένες καὶ χωρὶς πλαίσιο, ἀπεικονίζονται σκηνὲς τοῦ βίου του, ἀρχίζοντας ἀπὸ ἐπάνω δεξιὰ καὶ τελειώνοντας ἐπάνω ἀριστερά. Ἀπὸ τὸν δεξὶ βράχο ξεπροβάλλει τὸ ἱστιοφόρο ποὺ μετέφερε τὸν ἅγιο μαζὶ μὲ

τοὺς 99 ἀδελφοὺς μοναχοὺς (ποὺ παριστάνονται στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας) ἀπὸ τὴν Ἀττάλεια τῆς Μ. Ἀσίας στὴ Γαῦδο ἢ ἀπὸ τὴ Γαῦδο στὴν Κρήτη. Ὁ ἅγιος παριστάνεται σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο νὰ καλεῖται ἀπὸ ἀδελφὸ στὴν ἀπέναντι ὄχθη καὶ πιὸ κάτω νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ ράσο του γιὰ πλεούμενο γιὰ νὰ περάσει στὴν Κρήτη, ὅπου ὅμως ἀποχωρίζεται τοὺς μοναχοὺς ἀδελφούς του, οἱ ὁποῖοι ἐγκαθίστανται στὸν Σέληνο. Ἀριστερά, κάτω, ὁ ἅγιος, ἐρημίτης πλέον, ἔρπει ἀπὸ τὴν ἀδυναμία, ἐνῶ, ἀπὸ παρανόηση, τοξεύεται ἀπὸ κυνηγὸ ποὺ φορᾶ φράγκικα ροῦχα, ὁ ὁποῖος, σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο, πεσμένος στὰ γόνατα ἐκλιπαρεῖ τὴ συγγνώμη τοῦ ἁγίου ποὺ φέρει βέλος στὸ στῆθος. Ἐπάνω ἡ Κοίμηση τοῦ ἁγίου μέσα στὸ σπήλαιο, ὅπου ἀποτραβήχτηκε γιὰ νὰ πεθάνει.

Τὸ πρότυπο τῆς εἰκόνας μᾶς εἶναι ἄγνωστο, μάλλον ὅμως πρέπει νὰ ἀνάγεται στὸν 15ο αἰώνα. Ἡ εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα στὴν Κέρκυρα, μὲ τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Ἱερεμία Παλλαδᾶ, δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς πρότυπο. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη (μνεῖες 1570–1631) στὸ Βατικανό, μὲ θέμα τὴν κοίμηση τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου, στὴν ὁποία ἡ εἰκόνα τῆς Πάτμου προσομοιάζει ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη: δὲν διαθέτει οὔτε αὐτὸς ἱκανότητες γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς τέτοιας σύνθεσης.

Ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα στὴν εἰκόνα ἀποτελοῦν ὁ ἀνάγλυφος φωτοστέφανος καὶ ἡ ὑπόμνηση τῆς ἑορτῆς τοῦ ἁγίου στὶς 6 Ὀκτωβρίου, κάτω δεξιά.

Μάλλον ἡ εἰκόνα ἐντάσσεται στὴν ἐποχὴ τῆς ἀναβίωσης τῆς λατρείας τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Ἐρημίτη στὸ τέλος τοῦ 16ου, ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα, ὅπως ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ χαλαρὴ σύνθεση, ἡ σχηματικὴ πτυχολογία καὶ τὸ πλαδαρὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα. Γι' αὐτὸ χρονολογεῖται στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 17ου αἰώνα, λίγο πρὶν ὁριστεῖ, τὸ 1632, ἀπὸ τὸν πατριάρχη Κύριλλο Λούκαρη ἡ ὁριστικὴ ἡμερομηνία ἑορτασμοῦ, στὶς 7 Ὀκτωβρίου.

Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. 1620–1645.

Χώρα, ναὸς τῆς Ὑπαπαντῆς (τῆς «Ἀπακουῆς τοῦ Μαλανδράκη»), στὸ τέμπλο.
Διαστάσεις: ὕψος 42,5 ἑκ., πλάτος 56,5 ἑκ., πάχος 2,5 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο μὲ ὕφασμα. Διατηρεῖται ἀρκετὰ καλά. Σπάσιμο στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία προκάλεσε ἀποφλοιώσεις. Φθορὲς στὶς ἄκρες. Ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1977).

Θέμα γνωστὸ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφική, ἀλλὰ πιὸ σπάνιο στὴ μεταβυζαντινή, διατυπώνεται σὲ συνθέσεις ὀλιγοπρόσωπες καὶ ἀπὸ αὐτὲς ἡ κρητικὴ ἀποτελεῖ καὶ τὸν πυρήνα καὶ τῆς εἰκόνας αὐτῆς (εἰκ. 41).

Ἡ εἰκόνα τῆς Πάτμου θὰ προοριζόταν ἀσφαλῶς γιὰ τὸ τέμπλο, ἐπάνω ἀπὸ τὴν Ὡραία Πύλη, καὶ ἀπεικονίζει τὸν τάφο-σαρκοφάγο μὲ τὸν Ἰωσὴφ ἐξ Ἀριμαθείας μέσα, ἕτοιμο νὰ δεχθεῖ τὸν σαβανωμένο μὲ *ὀθόνια* Χριστό, ποὺ τὸν ἀνακρατοῦν ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης μὲ τὸν Νικόδημο. Πίσω, γυναικεῖες μορφὲς θρηνοῦν ἐκφραστικὰ καὶ μὲ λαϊκὸ τρόπο. Σὲ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ σὲ τολμηρὴ στάση, δύο καθιστὲς γυναικεῖες μορφὲς στρέφουν τὴν πλάτη, σχηματίζοντας ἔτσι δύο τραγικὲς φιγοῦρες. Τὸ μοτίβο δὲν εἶναι ἄγνωστο στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων, ὅπως βλέπουμε στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας. Ὁ πλουτισμὸς μὲ τόσα πρόσωπα ὀφείλεται σὲ ξένες ἐπιδράσεις —ἤδη στὴ Βόρειο Ἰταλία ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα συναντᾶμε τὰ ἴδια πρόσωπα, ἀκόμη καὶ τὶς ἀπρόσωπες μοιρολογίστρες, στὰ ἔργα τῶν Giotto, Lorenzetti, Simone Martini. Προφανῶς κάποια πρότυπα ἰταλοκρητικὰ θὰ εἶναι ὁ κρίκος ἐπικοινωνίας τῆς εἰκόνας μας μὲ αὐτὰ τὰ μοτίβα.

Τὸ σκληρὸ πλάσιμο καὶ ἡ σκληρὴ πτυχολογία, καθὼς καὶ ἡ λαμπρὴ ἀλλὰ τραχιὰ χρωματολογία, μᾶς παραπέμπουν στὸ ἔργο τοῦ Κωνσταντίνου Παλαιόκαπα (1637), στὰ χρόνια τοῦ ὁποίου τοποθετεῖται καὶ ἡ εἰκόνα μας, 1620–1645.

Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ. 1620–1640.

Χώρα, ναὸς Παναγίας Ἐλεημονητρίας.
Διαστάσεις: ὕψος 100 ἑκ., πλάτος 61 ἑκ., πάχος 0,25 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται καλά, ἐκτὸς ἀπὸ ράγισμα ἀπὸ ἐπάνω ἕως κάτω στὴ μέση τῆς εἰκόνας. Στὴν ἐπάνω καὶ κάτω πλευρὰ ἔχει ξεφλουδίσει στὶς ἄκρες. Ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1977).

Ἐπάνω σὲ καμαρωτὸ ἄλογο, στολισμένο γιὰ παρέλαση, ὁ ἅγιος, μὲ πλουμιστὴ στρατιωτικὴ ἐξάρτυση, κρατᾶ τὸ κοντάρι πρὸς τὰ κάτω καὶ σφίγγει τὰ γκέμια τοῦ ἀλόγου (εἰκ. 43). Αὐτό, ξαφνιασμένο ἀπὸ τὴν ὀπτασία τοῦ Χριστοῦ σὲ μορφὴ ἐλαφιοῦ μὲ σταυρὸ ἀνάμεσα στὰ κέρατά του, χτυπᾶ τὶς ὁπλές του. Μέσα ἀπὸ δυσανάλογο γιὰ τὴ σύνθεση τετρακύκλιο οὐρανοῦ ξεπροβάλλει τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ ποὺ εὐλογεῖ. Εἰκονογραφεῖται δηλαδὴ ἡ στιγμὴ ποὺ ὁ ἅγιος συνομιλεῖ μὲ τὸ ἐλάφι, μόλις ἀναγνώρισε σ' αὐτὸ τὸν Χριστό —σ' αὐτὴ τὴν ἑρμηνεία συνηγορεῖ καὶ ἡ ὄχι μετωπικὴ στάση τῆς κεντρικῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου.

Ἑπτὰ σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου παριστάνονται ἐπάνω στὸν χρυσὸ κάμπο, ἀκατάστατα τοποθετημένες, δηλαδὴ ἔχουν μπεῖ ὅπου περίσσευε χῶρος κενός, καὶ χωρὶς πολλὴ συνέπεια ὡς πρὸς τὴ σειρὰ στὴν ἀφήγηση, τρόπος ὄχι σπάνιος σὲ εἰκόνες: ἡ βάπτιση τοῦ ἁγίου καὶ τῆς οἰκογένειάς του, κάτω ἀριστερά· δίπλα της τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν κακὸ ναύκληρο ποὺ κρατεῖ τὴ γυναίκα τοῦ ἁγίου (εἰκ. 42), ἐνῶ ὁ ἴδιος καὶ τὰ παιδιά του γλιτώνουν· στὴ συνέχεια ὁ ἅγιος παρασύρεται ἀπὸ τὸν ποταμὸ ἐνῶ στὰ παιδιά του ἐπιτίθενται ἄγρια ζῶα, στὸ μέσον, δεξιά· ἀκριβῶς ἐπάνω ἡ ἀναγνώριση τοῦ ἁγίου ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες· ὁ βίος συνεχίζεται ἐπάνω, στὸ κέντρο, ὅπου τὰ παιδιὰ τοῦ ἁγίου εἶναι ὑπηρέτες στὸ τραπέζι του· ἀριστερὰ ἡ σκηνὴ τῆς συνάντησης καὶ τῆς ἀναγνώρισης τῆς οἰκογένειας· τέλος, κάτω δεξιά, τὸ μαρτύριο τοῦ ἁγίου καὶ τῆς οἰκογένειάς του μέσα στὸ πυρακτωμένο χάλκινο βόδι.

Οἱ σκηνὲς αὐτές, χωρὶς νὰ ἔχουν τὴ φροντίδα τῆς κεντρικῆς παράστασης, ἔχουν γίνει μὲ ἀνάλογη τεχνικὴ καὶ χάρη. Ὁρισμένα στοιχεῖα, ὅπως τὸ εἶδος τῆς διακόσμησης τοῦ θώρακα, ἡ ἱπποσκευή, καθὼς καὶ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία, ἐντάσσουν τὴν εἰκόνα στὴν κρητικὴ ζωγραφική, ἀλλὰ ἡ ὑπερβολικὴ ἔμφαση στὸ λαιμὸ καὶ τὸ κεφάλι τοῦ ἀλόγου, ποὺ εἶναι δυσανάλογα μεγάλα, καθὼς καὶ ἡ ἀκαταστασία στὴ διάταξη τῶν σκηνῶν, εἶναι σημάδια χαλαρῆς σύνδεσης μὲ τὸ πρωτότυπο. Ἡ συνάφεια μὲ ἄλλα ἔργα τοῦ 17ου αἰώνα, ὅπως ὁ ἅγιος Μηνὰς τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου (1610) στὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Βενετίας, τοποθετοῦν τὸ ἔργο στὴν τρίτη ἢ τέταρτη δεκαετία τοῦ 17ου αἰώνα.

ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΑΓΙΟΙ ΤΗΣ ΣΕΒΑΣΤΕΙΑΣ: ΜΑΡΔΑΡΙΟΣ, ΟΡΕΣΤΗΣ, ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ, ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΚΑΙ ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ
Τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουὴλ ἱερέως Σκορδίλη. 1650–1670.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 79,5 ἑκ., πλάτος 59,5 ἑκ.
Ἡ εἰκόνα εἶχε τὸ ξύλο σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση, ὥστε χρειάστηκε ν' ἀφαιρεθεῖ καὶ ν' ἀντικατασταθεῖ μὲ «παρκετατούρα» (Φ. Ζαχαρίου, 1958). Ἡ ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια ἐπάνω στὸ ἀρχικὸ ὕφασμα διατηρεῖται καλά.

Ἡ εἰκόνα εἶναι ἐνυπόγραφη: ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΙΕΡΕΩΣ ΣΚΟΡΔΙΛΗ. Ὁ κρητικὸς αὐτὸς ζωγράφος ἀπὸ τὰ Χανιὰ (μνεῖες 1647–1671) εἶναι ὁ σημαντικότερος ζωγράφος τῶν Κυκλάδων, αὐτὴ τὴν ἐποχή. Παριστάνονται οἱ πέντε ἅγιοι ποὺ μαρτύρησαν στὴν ἴδια περιοχή, κάτω ἀπὸ τὴ μικρογραφικὴ μορφὴ τοῦ Θεοῦ ποὺ εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ στέφανο τοῦ μαρτυρίου (εἰκ. 45). Στὴν πρώτη σειρὰ οἱ τρεῖς ἅγιοι Μαρδάριος, Εὐστράτιος καὶ Αὐξέντιος, ὄρθιοι, μετωπικοὶ καὶ ὁλόσωμοι, καὶ στὴ δεύτερη σειρὰ ὁ Ὀρέστης καὶ ὁ Εὐγένιος, ὅλοι μὲ σταυρὸ χρυσὸ στὸ χέρι. Ὁ καθένας εἶναι ντυμένος μὲ διαφορετικὰ ροῦχα, ὄχι ὅμως ἀνάλογα μὲ τὴν ἰδιότητά του, ὅπως συμβαίνει στὶς παλαιότερες εἰκόνες.

Στὴν εἰκόνα αὐτὴ ὁ Ἐμμανουὴλ Σκορδίλης εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ δείξει τὴ μαστοριά του στὰ πλουμιστὰ ροῦχα, κάπως φορτωμένα μὲ κοσμήματα, στὶς πυκνὲς καὶ καλογραμμένες πτυχὲς καὶ στὰ δουλεμένα σαρκώματα, ὅλα μέσα στὴν καλύτερη κρητικὴ παράδοση. Ξεχωρίζει γιὰ τὴ γραμμικότητα ποὺ ἐκφράζεται μὲ κάποια σκληρότητα στὶς φωτοσκιάσεις, σὰν νὰ συνεχίζει τὴν τέχνη καὶ τὴν τεχνικὴ τῶν Λαμπάρδων (ἀρχὲς 17ου αἰώνα).

Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ
Τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουὴλ ἱερέως Σκορδίλη. 1650–1670.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 38 ἑκ., πλάτος 33 ἑκ., πάχος 1,3 ἑκ., μὲ τὸ πλαίσιο 2,3 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο, χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται καλὰ καὶ ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1963). Ἔχει πλαίσιο πρόσθετο, ἀρχικό, μὲ κυμάτιο.

Μπροστὰ ἀπὸ χαμηλοὺς βραχώδεις λόφους, ὁ ἐρημίτης ἅγιος Ὀνούφριος παριστάνεται ὄρθιος, ὁλόσωμος, μετωπικός, γυμνός, μὲ ἕνα στεφάνι ἀπὸ πράσινα φύλλα γιὰ περίζωμα, νὰ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξὶ στὸ στῆθος ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ξετυλιγμένο ἐνεπίγραφο εἰλητάριο, μὲ ἐπικλήσεις σωτηρίας ἀπὸ τὸν κίνδυνο τῆς θάλασσας ἢ ἀπὸ *θυμὸν δικαστοῦ*, σύνθεμα μάλλον τοῦ ζωγράφου (εἰκ. 44). Στὶς δύο κατακόρυφες πλευρὲς τῆς εἰκόνας ὀκτὼ σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο τοῦ ἁγίου: Ἀριστερά, ἐπάνω, ὁ ἅγιος νήπιο ἀκόμη, ἀλλὰ μὲ φωτοστέφανο, μαθαίνει νὰ θηλάζει ἀπὸ ἐλαφίνα —δίπλα του ὁ βασιλιὰς πατέρας του. Ἀποκάτω, ὁ ἅγιος παραδίδεται στοὺς μοναχούς. Στὴ συνέχεια ἄγγελος ἐμφανίζεται στὸν μοναχὸ Παφνούτιο, φράγκικα ντυμένο, τὸν μετέπειτα μαθητὴ καὶ βιογράφο τοῦ ἁγίου. Κάτω, ἡ συνάντηση Ὀνουφρίου καὶ Παφνουτίου. Δεξιά, ἐπάνω, δύο σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ στὴν ἔρημο μὲ τὸν Ὀνούφριο καὶ τὸν Παφνούτιο. Στὴν προτελευταία ὁ ἅγιος δίνει τὶς τελευταῖες παραινέσεις στὸν Παφνούτιο, ἐνῶ ὁ Χριστὸς μὲ ἀνοιχτὴ ἀγκάλη περιμένει νὰ δεχθεῖ τὴν ψυχὴ τοῦ Ὀνουφρίου σὲ μορφὴ περιστεριοῦ. Τέλος, ὁ ἅγιος νεκρὸς μὲ τὸν Παφνούτιο σὲ προσκύνηση μπροστά, ἐνῶ στὸ βάθος δύο λιοντάρια ἀνοίγουν τὸν τάφο τοῦ ἁγίου.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος, τόσο τῆς κεντρικῆς μορφῆς ὅσο καὶ τῶν σκηνῶν, ἀπαντᾶται καὶ ἀλλοῦ (Μολυβοκκλησιά, τράπεζα Διονυσίου καὶ Χιλανδαρίου) καὶ δὲν ἀποτελεῖ δημιούργημα τοῦ ζωγράφου ἀλλὰ ἐπανάληψη ἔργου τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως προδίδουν χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς ἐποχῆς —τὸ ἄλογο, ὁ ναός— ποὺ ἐπιζοῦν στὴν εἰκόνα μας.

Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφὴ ἡ εἰκόνα εἶναι ἔργο τοῦ ἱερέα Ἐμμανουὴλ Σκορδίλη (μνεῖες 1647–1671): ΠΙΕΙΜΑ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΙΕΡΕΩΣ ΣΚΟΡΔ[ΙΛΗ ΔΙ] ΕΞΟ[ΔΟΥ] ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΓΕΔΕΟΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΜΠΙΖΑΝ[ΟΥ]. Ἡ τεχνικὴ ποὺ ἀκολουθεῖ ἐδῶ διαφέρει λίγο ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα του (βλ. εἰκ. 45): πολὺ μικρὰ ἄσπρα φῶτα σὲ σταρόχρωμο προπλασμό, τὰ ὁποῖα ἐδῶ ἐναλλάσσονται μὲ τὶς πυκνὲς ἄσπρες τρίχες τοῦ ἁγίου.

«ΕΠΙ ΣΟΙ ΧΑΙΡΕΙ», τοῦ ζωγράφου Θεοδώρου Πουλάκη. 1670–1690.

Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, νέο σκευοφυλάκιο.
Διαστάσεις: ὕψος 45 ἑκ., πλάτος 38,2 ἑκ., πάχος 2,3 ἑκ.

Ξύλο ἐπίπεδο, χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται πολὺ καλά. Ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ (Φ. Ζαχαρίου, 1975).

Ὁ Θεόδωρος Πουλάκης, ὁ ζωγράφος αὐτῆς τῆς εἰκόνας, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἡ ἐπιγραφὴ κάτω δεξιά, *Κόπος καὶ σπουδὴ Θεοδώρου Πουλάκη*, δὲν ἀκολουθεῖ τὴ συνήθη κυκλικὴ διάταξη, ἀλλὰ ὅλος ὁ ὕμνος διευθετεῖται σὲ τρεῖς ὁριζόντιες ζῶνες (εἰκ. 46-51). Στὴν ἐπάνω ζώνη, στὴ μέση, παριστάνεται ἡ Παναγία μέσα σὲ δόξα, περιστοιχισμένη ἀπὸ χερουβεὶμ καὶ ἕνα ἑξαπτέρυγο. Ἀριστερὰ τὸ *σύστημα τῶν ἀγγέλων* καὶ δεξιὰ τὸ *γένος τῶν ἀνθρώπων*. Στὴ δεύτερη ζώνη, στὴ μέση ναὸς μὲ μπαρὸκ ἀέτωμα, *ὁ ναὸς ὁ ἡγιασμένος*. Ἀριστερὰ *ὁ Παράδεισος λογικὸς* καὶ δεξιὰ τὸ *Παρθενικὸν καύχημα*. Στὴν τρίτη ζώνη, στὴ μέση, ἡ Παναγία ἔνθρονη μὲ τὸν Χριστὸ πατᾶ σὲ χερουβείμ, καὶ ὅλος ὁ θρόνος σὲ ἡμικυκλικὸ οὐρανό. Ἀριστερὰ ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου καὶ δεξιὰ ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, στὸν δυτικὸ τύπο τῆς προσκύνησης τῶν ποιμένων. Τὴν εἰκόνα πλαισιώνουν ἕξι προφῆτες μὲ ἀνοιχτὰ ἐνεπίγραφα εἰλητάρια, ὁ Δαβίδ, ὁ Μωυσῆς, ὁ Ἡσαΐας, ὁ Σολομών, ὁ Ἡσαΐας πάλι, καὶ ὁ Ἰάκωβος.

Ὁ νέος αὐτὸς τύπος δὲν πρέπει νὰ ἀποτελεῖ δημιουργία τοῦ Πουλάκη, μιὰ καὶ τὸν βρίσκομε σὲ μιὰ εἰκόνα στὴ Σικελία, ἔργο ἑνὸς συγχρόνου τοῦ Πουλάκη, τοῦ Λέου Μόσκου, ἂν καὶ ὁ ἴδιος ἐπανέρχεται σὲ μιὰ δεύτερη, μικρότερη ὅμως, στὴ Μονὴ καὶ σὲ μιὰ μεγαλύτερη στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, καθὼς καὶ σὲ ἄλλες, στὴν Αἴγινα, στὴν Κεφαλληνία, στὸ Σπλὶτ καὶ ἀλλοῦ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖ τὴ χαρακτηριστικὴ τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου μὲ τοὺς τολμηροὺς δανεισμοὺς ἀπὸ τὴ δυτικὴ τέχνη, τοὺς ὁποίους προσαρμόζει στὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία. Τὸ ἔργο του διακρίνεται γιὰ τὴ ζωηρὴ κίνηση, τὰ λαμπερὰ χρώματα, τὴ διακοσμητικὴ καλλιγραφία, κάποιον ἐκλεκτισμό, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ χαλαρὴ σύνθεση καὶ τὸ μαλακὸ πλάσιμο. Ὁ Θεόδωρος Πουλάκης (1622–1692), ἐπίγονος τῆς γενεᾶς τῶν ζωγράφων τοῦ 16ου αἰώνα Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ καὶ Γεωργίου Κλόντζα, συνεχίζει τὸ ἀνανεωτικὸ ἔργο ἐκείνων καὶ ἀντιπροσωπεύει τὸ δυτικὸ μπαρὸκ στὴν ὀρθόδοξη θρησκευτικὴ ζωγραφική. Ἐργάστηκε στὴ Βενετία καὶ στὴν Κέρκυρα, ὅπου πρέπει νὰ ἐκτελέστηκε καὶ ἡ εἰκόνα, ἀνάμεσα στὸ 1670 καὶ τὸ 1690.

Ο ΟΣΙΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ. 1610–1629.

Χώρα, Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, παρεκκλήσιο Θεολόγου, τέμπλο.
Διαστάσεις: ὕψος 84 ἑκ., πλάτος 45 ἑκ., πάχος 3,4 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται καλά, μὲ ἐλαφρὸ σκάσιμο τοῦ ξύλου καὶ φθορὲς χαμηλά, ἀπὸ τοὺς ἀσπασμοὺς τῶν πιστῶν. Δὲν ἔχει συντηρηθεῖ καὶ καθαριστεῖ. Ἀσημένιος φωτοστέφανος μεταγενέστερος.

Ὁ ὅσιος Χριστόδουλος παριστάνεται ὀλόσωμος, μετωπικός, ντυμένος τὸ μοναχικὸ σχῆμα, μὲ πράσινο κουκούλιο, μανδύα κόκκινο καὶ φόρεμα καστανό, κρατεῖ μὲ τὸ δεξὶ χέρι τὸ ὁμοίωμα τοῦ καθολικοῦ καὶ μὲ τὸ ἀριστερό, ἀνοιχτὸ ἐνεπίγραφο εἰλητάριο (εἰκ. 52).

Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ἔχει ὡς πρότυπο τὸ βημόθυρο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου —γύρω στὸ 1600— ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἔμμετρη δέηση στὸ εἰλητάριο καὶ τὸ ὁμοίωμα τοῦ ναοῦ. Ἡ ἀπόδοση τοῦ ναοῦ εἶναι ρεαλιστικὴ καὶ ἀναφέρεται στὴ δυτικὴ ὄψη του —ξεχωρίζει ὁ ἐξωνάρθηκας, ἡ βιβλιοθήκη, οἱ πολεμίστρες/δῶμα τοῦ ἐξωνάρθηκα καθὼς καὶ ἡ εἴσοδος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου, δηλ. ἀποδίδεται ἡ ἀρχιτεκτονικὴ φάση μετὰ τὴν ἵδρυση τοῦ παρεκκλησίου (μετὰ τὸ 1580) καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν προσθήκη τοῦ δεύτερου ἐξωνάρθηκα (1698).

Ἡ εἰκόνα διαφέρει ὡς πρὸς τὴ στάση τοῦ ἁγίου —ἐδῶ εἶναι μετωπικὸς— μὲ ἀναλο-

γίες δυσανάλογες, ἀλλὰ γίνεται μιὰ προσπάθεια μίμησης τῆς πτυχολογίας. Παρ' ὅλα αὐτά, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι τραχὺ καὶ σχηματικό, ἰδιαίτερα στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου. Γι' αὐτὸ ἀποδίδομε τὴν εἰκόνα αὐτὴ στὴν ὁμάδα τῶν Πατμίων μιμητῶν τῶν Κρητικῶν, στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 17ου αἰώνα.

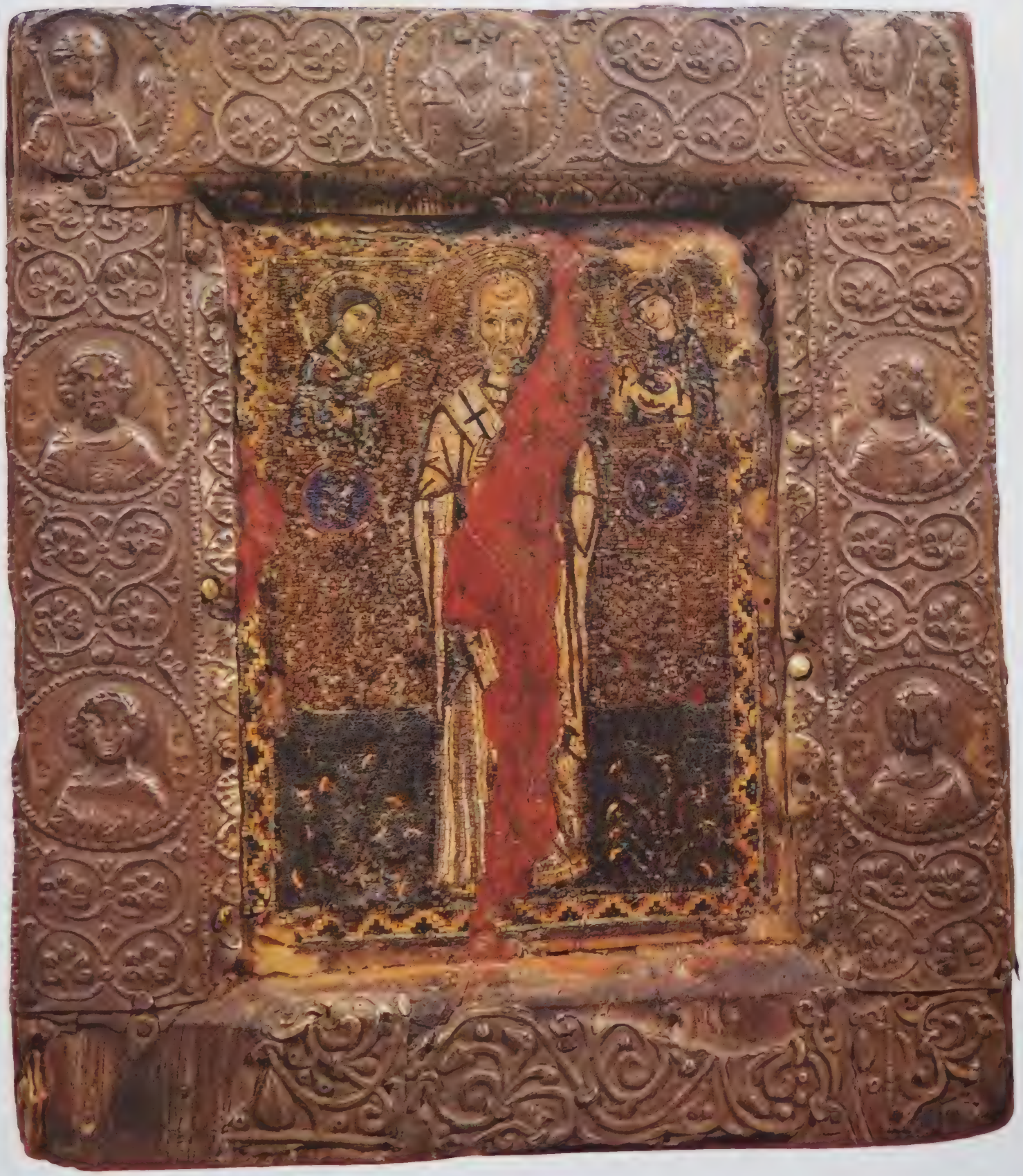
Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΕΝΘΡΟΝΗ ΜΕ ΤΡΕΙΣ ΑΦΙΕΡΩΤΕΣ. 1590.

Χώρα, ναὸς Παναγίας Ἐλεημονητρίας, τέμπλο.
Διαστάσεις: ὕψος 130 ἑκ., πλάτος 63 ἑκ., πάχος 2,5 ἑκ.
Ξύλο ἐπίπεδο, χωρὶς ὕφασμα. Διατηρεῖται πολὺ καλά, μὲ ἐλάχιστες φθορὲς στὴν κάτω ἄκρη. Ἔχει καθαριστεῖ, ἄγνωστο πότε καὶ ἀπὸ ποιόν. Δύο φωτοστέφανοι ἀσημένιοι μεταγενέστεροι.

Ἡ Παναγία ἔνθρονη, ἀποτελεῖ ἀντίγραφο ἔργου τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου, ποὺ βρίσκεται στὴ Μονή (βλ. εἰκ. 17). Χαμηλά, σὲ ἰδιαίτερη ζώνη, παριστάνονται τρεῖς ἀφιερωτές, οἱ ὁποῖοι συνοδεύονται ἀπὸ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή: + ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΗ) ΚΑΙ ΤΙΣ ΣΗΜΒΙ(ΑΣ) ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ ΑΥΤΟΥ ΑΦϛ' (= 1590) ΜΗΝΙ ΑΠΡΙΛΙΟΥ Γ' (εἰκ. 53).

Ἡ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα παράσταση τῶν ἀφιερωτῶν, μὲ τὸν Ἰωάννη καὶ τὴ συμβία του σὲ προσκύνηση ἔχοντας ἀνάμεσα ἕνα ἀπὸ τὰ τέκνα τους ὄρθιο δεόμενο, μᾶς δίδει στοιχεῖα γιὰ τὴν ἐνδυματολογικὴ ἄποψη τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἦταν φαίνεται ἐπιλήψιμα πλούσια καὶ ἐπιδεικτική —ἄσπρα δαντελωτὰ πουκάμισα, κόκκινες κάλτσες, ζώνη κεντημένη, λευκὸς κεφαλόδεσμος.

Ἡ εἰκόνα, παρόλο ποὺ ἀντιγράφει τὸν Ἀνδρέα Ρίτζο, ἀποδίδει τὸ θέμα σὲ ἄλλο καλλιτεχνικὸ ἰδίωμα ἀπὸ αὐτὸ τοῦ προτύπου. Διακρίνεται ἀπὸ γραμμικότητα, ποὺ ἀποκτᾶ ἰδιαίτερο χαρακτήρα μὲ τὶς πλατιὲς φωτισμένες ἐπιφάνειες ποὺ ὁρίζονται ἀπὸ ἔντονες σκιές, δηλαδὴ ἡ μορφὴ πλάθεται χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ συστήματος τῶν γραμμικῶν φώτων, μὲ τονισμένη διάπλαση ἰδιαίτερα στὸ στόμα καὶ στὰ μάτια, μὲ ἔνταση στὴν ἔκφραση, χάρη στὰ ὑπογραμμισμένα βλέφαρα καὶ τὰ ἀνυψωμένα φρύδια ποὺ προδίδουν αἴσθημα τρόμου ἢ κατάπληξης. Τὴν ἐπίπεδη αὐτὴ τεχνοτροπία τὴν βρίσκομε ἀπὸ τὸν 16ο ἕως τὸν 18ο αἰώνα στὴ Βόρειο Ἑλλάδα καὶ στὴ Βαλκανική —χῶρο ὅπου τοποθετεῖται καὶ ἡ καταγωγὴ τοῦ ζωγράφου μας. Ἡ εἰκόνα ὅμως πρέπει νὰ ἐκτελέσθηκε στὴν Πάτμο, μιὰ καὶ ἀντιγράφει πρότυπο ποὺ ὑπάρχει στὴ Μονή —ἴσως ὁ ζωγράφος νὰ προερχόταν ἀπὸ τὴ Βλαχία γιατὶ τὰ γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς ἔχουν κυριλλικὲς ἀπηχήσεις· ἐξάλλου ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἐποχὴ ἄρχισαν καὶ οἱ σχέσεις τῆς Πάτμου μὲ τὴ Βλαχομπογδανία.



1. Ὁ ἅγιος Νικόλαος. Ψηφιδωτή εἰκόνα. Πος αἰώνας.

2

2-3. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία. (Λεπτομέρειες τῆς εἰκ.

3

4. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος.
Ἡ «προσκύνησις» τῆς Μονῆς. 12ος καὶ 15ος αἰώνας.

5. Ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Τήρων. Γύρω στὸ 1200.

6. Ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος. Περίπου 1260–1270.

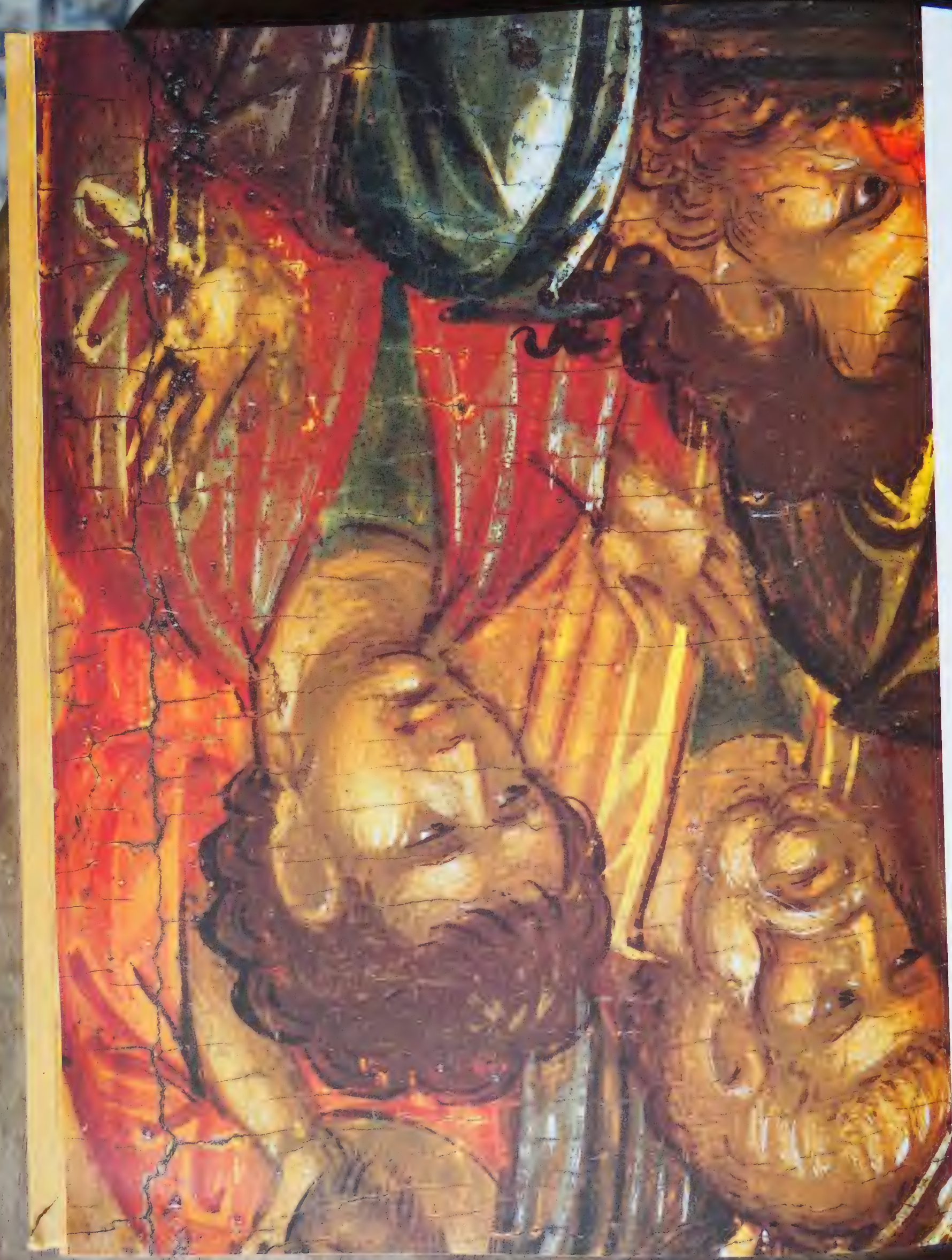
7. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. 1480–1500.

8. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 7.

9. Ἡ Σταύρωση. Ἱερὰ Μονὴ Εὐαγγελισμοῦ. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰώνα.

Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰώνα.

11-12. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 10. →



13. Ὁ ἅγιος Νικόλαος. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰῶνα.

14. Ὁ Ἀσπασμὸς Πέτρου καὶ Παύλου. Ἔργο τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου (;). Τελευταῖες δεκαετίες 15ου αἰώνα.

15. Ὁ ἅγιος Νικόλαος με σκηνές τοῦ βίου του. Μέσα 15ου αἰώνα.

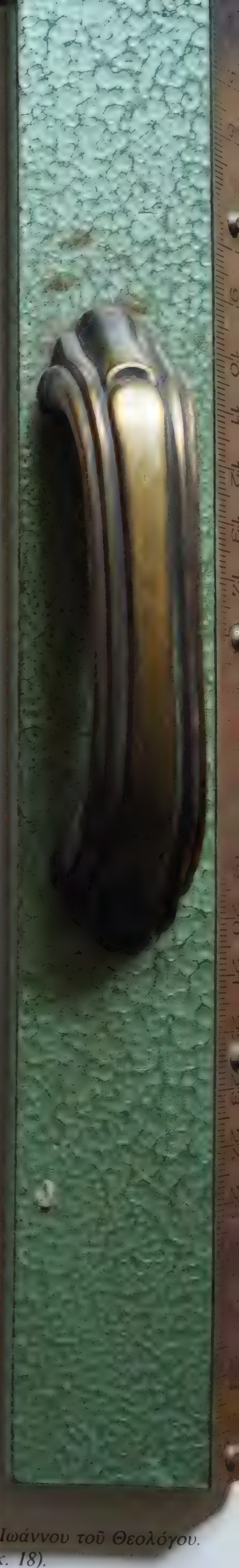
16. Η Παναγία και η άγια Αικατερίνα, του ζωγράφου Άγγέλου. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.

17. Ἡ Παναγία ἡ Παντάνασσα.
Μεγάλη εἰκόνα τοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Ρίτζου.
Δεύτερο μισὸ 15ου αἰώνα.

18

18. Ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ
Μεγάλη εἰκόνα τοῦ ζωγράφου
Ἀνδρέα Ρέζου
Ἀνάθεμα μετὰ Ἡσυχάσεως

19. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Γύρω στὸ 1500.



20. Προτομὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. (Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν εἰκ. 18).

ΕΝΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΗΝ ΠΡΟΣ

ΤΟΝ ΘΝ ΚΘΝ Ο ΛΟΓΟΣ ΥΤΟΣ ΝΝ ΕΝΑΡΧΗ

21. Παναγιάριο. Ἡ Παναγία μεταξὺ σεβιζόντων ἀγγέλων καὶ ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Ἔργο τοῦ ζωγράφου Νικολάου Ρίτζου (;). Τέλος 15ου αἰώνα.

22. Ἡ Ἄκρα Ταπείνωση. Τοῦ ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη (;). Ἱερὰ Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς. 1480–1500.

23. Ἡ Ἔγερση τοῦ Λαζάρου καὶ ἡ Βαϊοφόρος. Διπλὴ εἰκόνα. Τέλος 15ου αἰώνα.

24 Το έν Χάναις θαύμα του αγίου Μιχαήλ. Γύρω στο 1800.

26. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο.
Ναὸς Ἁγίας Αἰκατερίνας. Μέσα 16ου αἰώνα.

25. Ἡ Ὑπαπαντή. Τέλος 15ου αἰώνα.

27. Τὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας καὶ ἡ Ὑπαπαντή.
Διπλῆ εἰκόνα. Τοῦ ζωγράφου Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ.
Ἱερὰ Μονὴ Εὐαγγελισμοῦ. 1535–1592/3.

28. Ἡ ὁμάδα τῶν παρθένων στὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας
(Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 27).

29. Τρίπτυχο τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα. Ἀνοιχτό, ἐσωτερικὴ ὄψη. Γύρω στὸ 1596.

30. Μεσαῖο φύλλο, ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ τριπτύχου.
Ὁ Χριστὸς ἔνθρονος πλαισιωμένος ἀπὸ τὰ τέσσερα ζῴδια τῶν εὐαγγελιστῶν.
Κάτω, ἡ Βαϊοφόρος καὶ ἡ Μεταμόρφωση.→

31. Ἀριστερὸ φύλλο, ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ τριπτύχου.
Εὐαγγελισμός, Γέννηση, Ὑπαπαντή, Βάπτιση, Ἔγερση τοῦ Λαζάρου.→

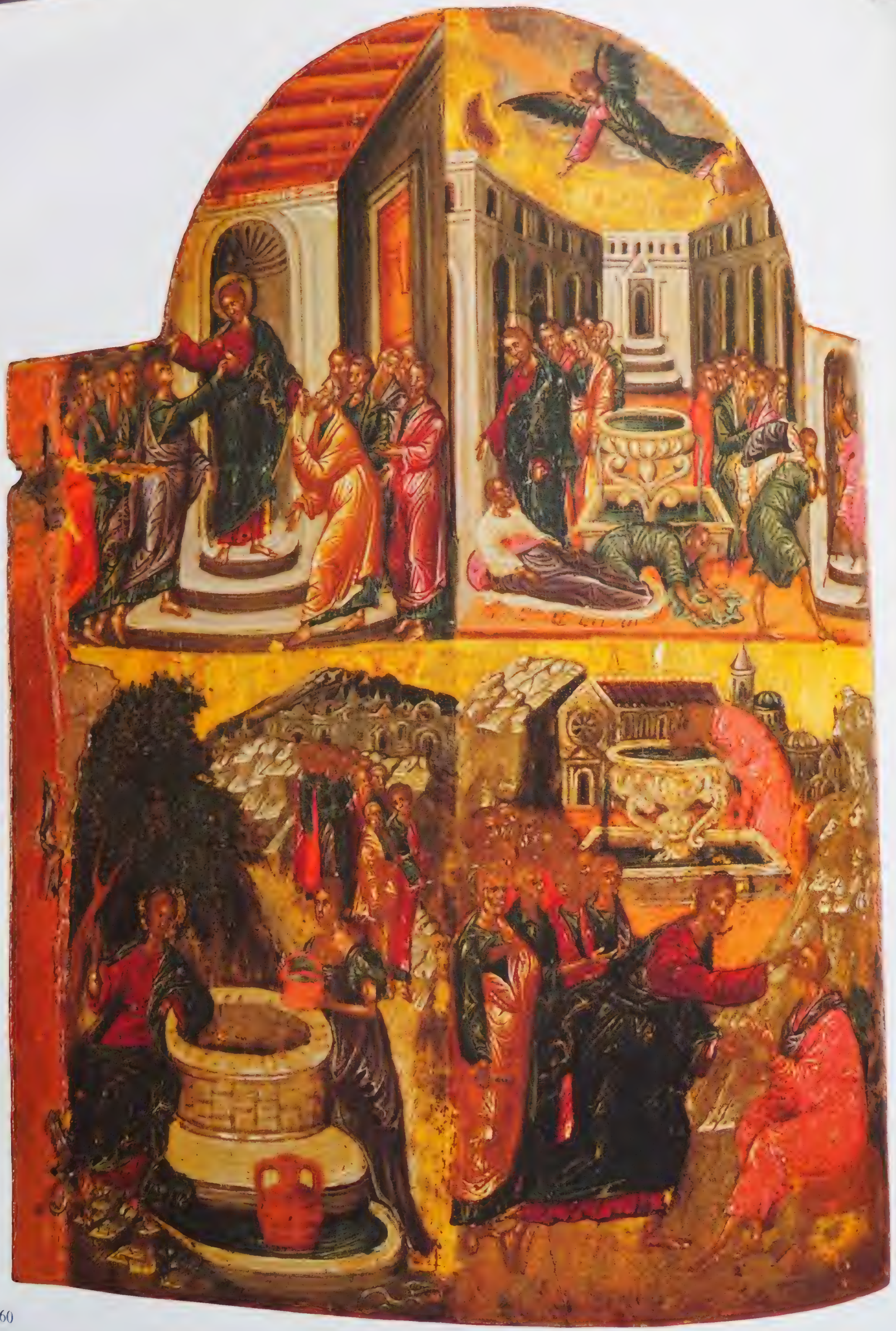
32. Δεξὶ φύλλο, ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ τριπτύχου.
Σταύρωση, Εἰς Ἅδου Κάθοδος, Ἀνάληψη, Πεντηκοστή, Κοίμηση τῆς Θεοτόκου.→

33. Δεξὶ φύλλο, ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ τριπτύχου.
Ἡ Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ, ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ, ἡ Συνάντηση
τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα, ἡ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ.→

34. Μεσαῖο φύλλο, ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ τριπτύχου.
Ἡ Εὕρεση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ. Κάτω ἀριστερὰ ἡ ἔμμετρη ὑπογραφὴ καὶ
ἀφιέρωση τοῦ ζωγράφου.→

29

30



33

34

35

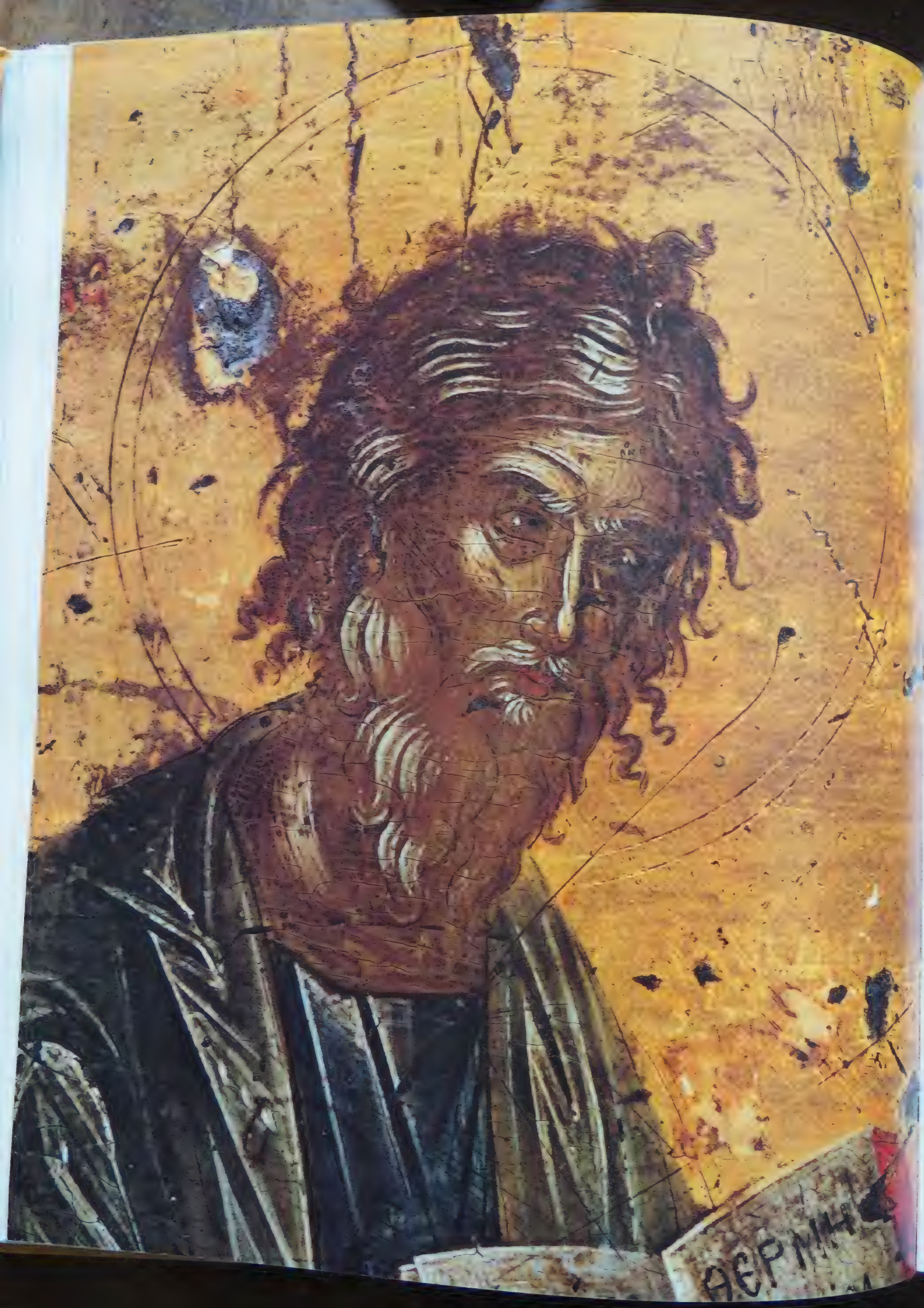
35. Ἡ Ἀποκάλυψη – Τὸ Ὅραμα τοῦ Ἰωάννη. Τοῦ ζωγράφου Θωμᾶ Βαθᾶ. Σπήλαιο Ἀποκαλύψεως. Γύρω στὸ 1596.

36. Δύο ἄγγελοι. (Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 35).

ΕΚΚΛΗΣΙΑ·ΤΗΣ·ΦΙΛΑ
ΔΕΛΦΕΙΑΣ·
ΕΚΚΛΗΣΙΑ·ΧΑΟΥ
ΚΕ ωΝ·

37. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του. Πρῶτες δεκαετίες 17ου αἰώνα.

Τρεῖς Ἱεράρχες. Τοῦ ζωγράφου Ἱερεμία Παλλαδᾶ. Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς.
μισὸ 17ου αἰώνα.


ΑΕΡΜΗ

40. Λιτανεία με τον άγιο Ἀνδρέα και την άγια Παρασκευή.
Του Ζωγράφου Ἰωάννου ιερέως Ἀτακά. Γύρω στό 1600.

μὸς τοῦ Χριστοῦ. Ναὸς
1620–1645.

42

42. Σκηνὴ ἀπὸ τὸ βίο τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου. (Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 43).

43

43. Ὁ ἅγιος Εὐστάθιος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του. Ναὸς Παναγίας Ἐλεημονητρίας. 1620–1640.

42

42. Σκηνὴ ἀπὸ τὸ βίο τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου. (Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 43).

43

43. Ὁ ἅγιος Εὐστάθιος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του. Ναὸς Παναγίας Ἐλεημονητρίας. 1620–1640.

44. Ὁ ἅγιος Ὀνούφριος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του. Τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουὴλ ἱερέως Σκορδίλη. 1650–1670.

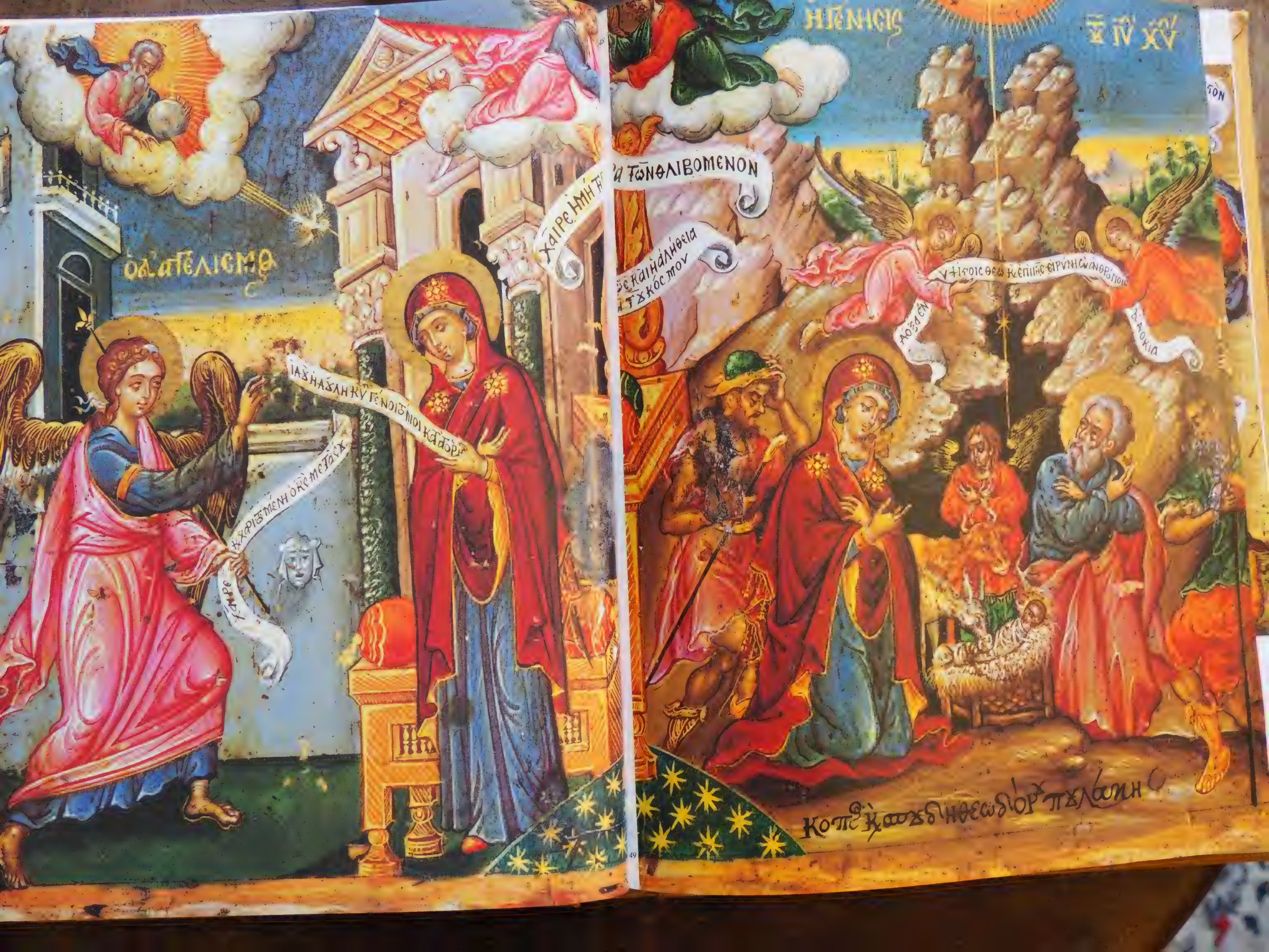
45. Οἱ πέντε ἅγιοι τῆς Σεβαστείας. Μαρδάριος, Ὀρέστης, Εὐ
Τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουὴλ ἱερέως Σκορδίλη. 1650–1670.

οῦ ζωγράφου Ἐμμανουήλ

45. Οἱ πέντε ἅγιοι τῆς Σεβαστείας. Μαρδάριος, Ὀρέστης, Εὐστράτιος, Εὐγένιος καὶ Αὐξέντιος. Τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουὴλ ἱερέως Σκορδίλη. 1650–1670.

47. «Ἐπί σοί χαίρει».
Τοῦ ζωγράφου Θεοδώρου Πουλάκη. 1670-1690.

ὁ «ασύστημα τῶν ἀγγέλων» καὶ ὁ «παράδεισος λογικός».
τομέρεια τῆς εἰκ. 47).


ΗΓΕΝΙΣΙΣ
ΧΑΙΡΕ ΗΜΗ ΤΑ ΤΩΝΘΛΙΒΟΜΕΝΟΝ
ΙΑΥΗΑΥΛΗ ΚΥΓΕΝΟΙΟΜΟΙ ΚΑΤΑΟΡΗ
ΧΑΙΡΕ ΚΑΙΗΑΛΗΘΕΙΑ ΤΥΚΟΣΜΟΥ
ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙΣΟΙΣ ΘΕΩ ΚΕΠΙΙΗΣ ΕΙΡΥΝΙΣΩ ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ
ΔΟΚΙΑ

50. Τὸ «γένος τῶν ἀνθρώπων». (Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 47).

51. Τὸ «παρθενικὸν καύχημα». (Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 47.)

← *48–49. Ὁ Εὐαγγελισμὸς καὶ ἡ Γέννηση. (Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 47).*

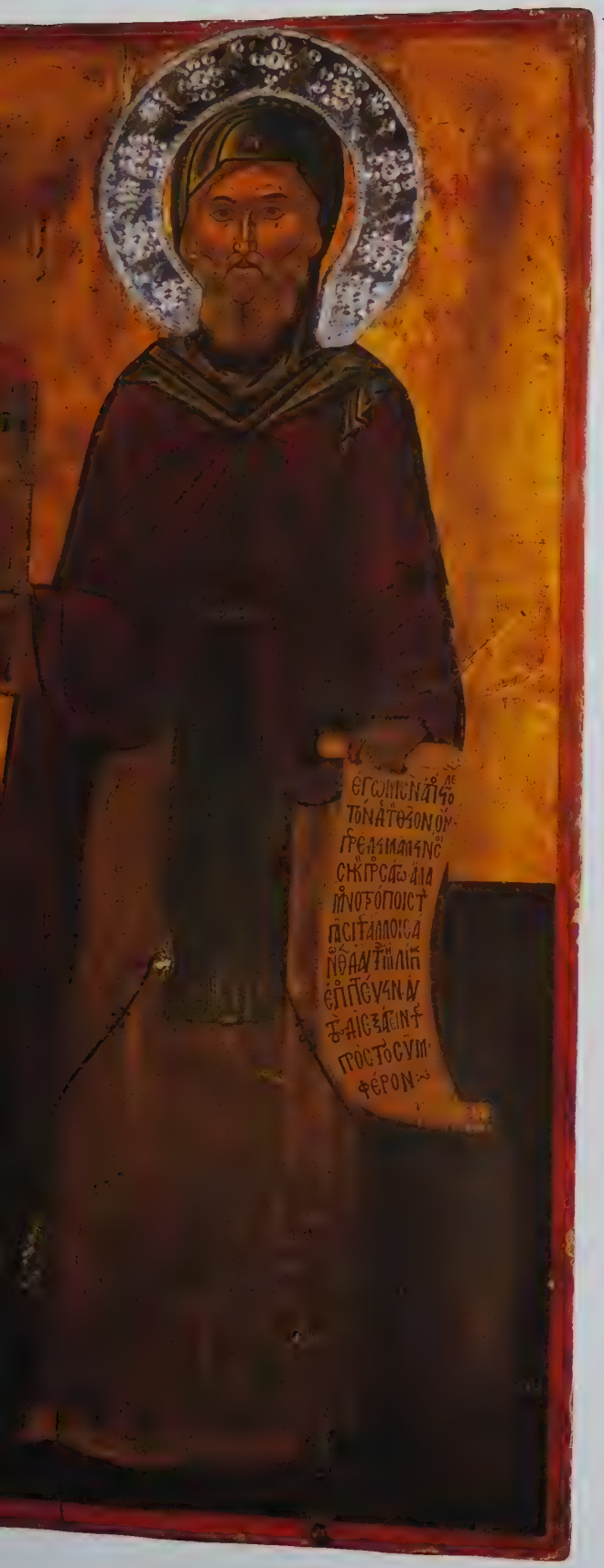
52

52. Ὁ ὅσιος Χριστόδουλος. Στὸ δεξὶ του χέρι κρατάει τὸ ὁμοίωμα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου.
Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, παρεκκλήσιο Θεολόγου.
1610–1629.

53

53. Ἡ Παναγία ἔνθρονη μὲ τρεῖς ἀφιερωτές.
Ναὸς Παναγίας Ἐλεημονητρίας. 1590.

52



52. Ὁ ὅσιος Χριστόδουλος. Στὸ δεξὶ του χέρι κρατάει τὸ ὁμοίωμα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου.
Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, παρεκκλήσιο Θεολόγου.
1610–1629.

53

53. Ἡ Παναγία ἔνθρονη μὲ τρεῖς ἀφιερωτές.
Ναὸς Παναγίας Ἐλεημονητρίας. 1590.

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΑ ΑΜΦΙΑ

Διατυπώνεται ἀκόμη σήμερα ἡ αμφιβολία ἐὰν ἡ βυζαντινὴ χρυσοκεντητικὴ εἶναι τέχνη παλαιὰ ἢ ἐὰν πρωτοφάνηκε στὸν 12ο αἰώνα, ἐποχὴ στὴν ὁποία ἀνήκουν τὰ παλαιότερα ἔργα ποὺ σώζονται.[1] Τὰ ἀρχεῖα τῆς Πάτμου ἔρχονται νὰ μᾶς δώσουν ἀπάντηση. Ὅταν τὸ 1892 ὁ Charles Diehl ἐξέδιδε, γιὰ πρώτη φορά, τὸν παλαιότερο τότε σωζόμενο Κατάλογο (1200) τῶν θησαυρῶν τῆς Πάτμου, μετὰ τὴν ἀπαρίθμηση τῶν πολύτιμων ὑφασμάτων, ὑφαντῶν καὶ κεντητῶν, ποὺ χρησίμευαν στὶς ἱεροτελεστίες, ἔγραφε συμπερασματικά: «Ἐὰν σκεφθεῖ κανεὶς ὅτι γιὰ νὰ γραφεῖ ἡ ἱστορία τῶν πολύτιμων ὑφασμάτων δὲν μᾶς ἀπομένουν πιὰ παρὰ μόνον μερικὰ ράκη, ἐὰν προσέξει ἐπιπλέον ὅτι ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ ὑφάσματα ποὺ σημειώνονται στὸν Κατάλογο πολλὰ ἀναφέρονται —τὸ 1200— σὰν 'παλαιά', δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ θρηνήσει τὴν ἀπώλεια τῆς μοναδικῆς αὐτῆς συλλογῆς *τῆς πιὸ πολύτιμης ἴσως ἀπ' ὅλους τοὺς θησαυροὺς ποὺ ἀπαριθμεῖ ἡ καταγραφή*». Πράγματι, μιὰ πρόχειρη ἔρευνα δείχνει ἀμέσως πῶς τίποτα δὲν σώθηκε ἀπὸ *τὰ ἐμπροστάλια τῶν ἁγίων εἰκόνων* ἢ τῶν τιμίων ξύλων, ἀπὸ τὰ ποτηροκαλύμματα, τὶς ἐνδυτὲς τῆς Ἁγίας Τραπέζης —τῶν ὁποίων ἀκόμα καὶ τὸ ὄνομα ἔχει ξεχαστεῖ σήμερα—, τὰ ἐπιτραχήλια, τὰ ἐπιμανίκια καὶ τὶς ζῶνες τὶς κεντητὲς τῆς ἀπογραφῆς αὐτῆς.

Ὁ Κατάλογος τῆς Πάτμου δὲν ἀποτελεῖ τὴ μοναδικὴ ἔνδειξη γιὰ τὸν πλοῦτο τῶν πολύτιμων ἀμφίων στὶς μονές. Διαθῆκες ὑψηλῶν προσώπων ποὺ ἀνελάμβαναν ὑπὸ τὴν προστασία τους τὰ μοναστήρια ἢ τοὺς ναούς —παράδειγμα ἡ διαθήκη τοῦ Πρωτοσπαθαρίου Εὐσταθίου Βοΐλα (1059)—, κτητόρων κοσμικῶν καὶ ἱεραρχῶν ποὺ ἔρχονταν νὰ τελειώσουν τὸ βίο τους στὰ ἱερὰ αὐτὰ ἡσυχαστήρια —ὅπως τοῦ πάτμιου πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Νεοφύτου του ΣΤ΄— δωρητήρια αὐτοκρατόρων καὶ ὀφφικιαλίων, καταγραφὲς θησαυροφυλακίων ἀναφέρουν τὰ χρυσοκέντητα αὐτὰ ἄμφια, ποὺ γιὰ τὸ Βυζάντιο δὲν ἀνῆκαν στὴ βιοτεχνία ἀλλὰ στὶς τέχνες πολυτελείας. Τὸ «Βρέβειον τῶν βλαττίων» στὴ Διάταξη τοῦ πατρικίου Μιχαὴλ Ἀτταλειάτου, γιὰ τὴ Μονὴ τοῦ Πανοικτίρμονος στὴν Κωνσταντινούπολη (Μάρτιος τοῦ 1077), τὸ Τυπικὸ τοῦ Μεγάλου Δομέστικου τῆς Δύσεως Γρηγορίου Πακουριανοῦ γιὰ τὴ Μονὴ τῆς Θεοτόκου Πετριτσιώτισσας (1083) ἀναφέρουν, τὸν 11ο αἰώνα, *ἐνδυτὰς τῆς ἁγίας τραπέζης ἐχούσας πόλους ἕντεκα μὲ γρυψολέοντας δικεφάλους, ποτηροκαλύμματα παλαιὰ καὶ καταπετάσματα παλαιά, ἐνδυτὰς εἰκόνα ἐχούσας τὴν Θεοτόκον διὰ μαργάρων, ὠμοφόρια ἔχοντα εἰκόνας διὰ μαργάρων καὶ ἄλλα μεταξωτά.*

Τὸ «Ἐπαρχικὸν Βιβλίον» μᾶς πληροφορεῖ πῶς τὶς ἡμέρες τῶν ἑορτῶν ἢ τῆς ὑποδοχῆς τῶν ξένων συγκέντρωναν οἱ βεστιοπράτες, κατὰ διαταγὴν τοῦ ἐπάρχου, τὰ πολύτιμα αὐτὰ ὑφάσματα ἀπὸ τὴν αὐτοκρατορικὴ αὐλὴ καὶ τοὺς ναοὺς τῆς Βασιλεύουσας γιὰ νὰ στολίσουν τοὺς δρόμους τῆς πρωτεύουσας. Τὰ ἔργα αὐτά, μὲ τὰ χρυσὰ καὶ ἀργυρὰ σύρματα καὶ τὰ πορφυρὰ μεταξωτά, πρόσθεταν τὴ λάμψη τους στὴ μεγαλοπρέπεια τῶν τελετῶν ποὺ ἀφοροῦσαν τὴ λατρεία τοῦ αὐτοκράτορα ἀλλὰ λάμπρυναν καὶ τὶς τελετουργίες τῆς Ἐκκλησίας.

Οἱ χρονικογράφοι τῶν Σταυροφοριῶν δὲν παύουν νὰ δείχνουν τὴν ἔκπληξη καὶ τὸ

θαυμασμό τους γιὰ τὰ πολυτελῆ ὑφάσματα ποὺ ἔβλεπαν ἢ ποὺ ἔπιαναν στὰ χέρια τους κατὰ τὴ διανομὴ τῶν λαφύρων. Ἡ χρονολογία τοῦ 1204 – ἅλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀπὸ τοὺς Φράγκους – εἶναι σημαντικὴ γιὰ τὴ διάδοση τῆς χρυσοκεντητικῆς. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ τὰ ἔργα τὰ συναγμένα στὸν βυζαντινὸ χῶρο διασκορπίστηκαν στὴ Λύση καὶ ὡς ἔργα τῆς Ρωμανίας, opere Romanie – Ρωμανία κατὰ τὸν μεσαίωνα ἀποκαλοῦσαν οἱ Σταυροφόροι τὸ Βυζάντιο –, ἀπέκτησαν φήμη οἰκουμενικὴ καὶ ἄσκησαν ἀναμφίβολα ἐπιρροή.

Ἐξάλλου καὶ στὴν ἀνατολικὴ Εὐρώπη ἡ τέχνη αὐτὴ ἦρθε ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. Ὁ ρῶσος χρονογράφος μᾶς ἐξιστορεῖ τὴ βαθιὰ ἐντύπωση ποὺ προξένησε στοὺς εἰδωλολάτρες συμπατριῶτες του τὸ κέντημα μὲ τὴ Λευτέρα Παρουσία ποὺ εἶχαν φέρει μαζί τους οἱ ἔμποροι ἀπὸ τὴ Βασιλεύουσα, τόσο ποὺ πολλοὶ μετεστράφησαν στὸ χριστιανισμό. Ἄλλος ρῶσος χρονογράφος καταγράφει, τὸν Ιο αἰώνα, τὸ ταξίδι ποὺ ἔκαμε στὴν ἑλληνικὴ χώρα ἡ πριγκίπισσα Γιάνκα, ὅπου ἔμαθε νὰ ψάλλει καὶ νὰ κεντᾶ. Γυρίζοντας στὴν πατρίδα της δίδαξε τὶς τέχνες αὐτὲς στὸ μοναστήρι ὅπου ἦταν ἡγουμένη. Ὡς σήμερα τὰ λαμπρότερα χρυσοκέντητα βυζαντινὰ ἄμφια διατηροῦνται στὴ Ρωσία: ὁ σάκκος τοῦ ἀπὸ Μονεμβασίας μητροπολίτη Κιέβου Φωτίου καὶ ἡ ποδέα, δωρεὰ στὸ μοναστήρι τοῦ Ζαγκόρσκ τῆς Σοφίας Παλαιολογίνας. Ἡ ποδέα αὐτὴ ποὺ συνδύαζε ἄλλοτε χρυσοχοΐα καὶ χρυσοκεντητικὴ ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη μας ἕνα ἄλλο, μοναδικὸ παράδειγμα, ποὺ σώζεται στὴν Πάτμο: τὴ στάχωση τοῦ Τετραευαγγελίου τοῦ πατμιακοῦ κώδικα 81, ὅπου στὸ περίτεχνο χρυσοκέντημα μὲ τιρτίρι, ποὺ οἱ διακλαδώσεις του μιμοῦνται ἔργα τορευτικῆς, ὁ χρυσοχόος πρόσθεσε ἐπιθήματα ἀπὸ ἐπιχρυσωμένο ἀσήμι, μὲ τὸν Ἐσταυρωμένο καί, στὶς τέσσερις γωνίες μέσα σὲ ρόμβους, τὰ σύμβολα τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν.

Καὶ στὴ Μολδοβλαχία, ποὺ πῆρε τὴν κληρονομιὰ τοῦ Βυζαντίου, ἐκτίθεται στὸ περιώνυμο μοναστήρι τῆς Πούτνα, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἔργα, ἕνα ἀριστούργημα χρυσοκεντητικῆς: τὸ ταφικὸ σκέπασμα ποὺ ἔφερε μαζί της ἡ Μαρία Ἀσανίνα Παλαιολογίνα, ἀπόγονος τῶν Μεγαλοκομνηνῶν.

Τώρα καὶ στὴν Ἑλλάδα, τὸ μουσεῖο τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ θαυμάσουμε αὐτὴ τὴν τέχνη στὸ ἀπώγειό της· παρὰ τὶς ἀναπόφευκτες ἀπώλειες, ἡ Μονὴ διατηρεῖ ἕναν μεγάλο ἀριθμὸ χρυσοκεντημάτων ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα ὡς τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου, τὰ ὁποῖα μᾶς πείθουν γιὰ τὸ πόσο ἡ τέχνη αὐτὴ μπόρεσε νὰ ἱκανοποιήσει, καὶ μετὰ τὴν πτώση τῆς αὐτοκρατορίας, τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ.

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Εἶναι φυσικὸ τὰ ἱστορημένα αὐτὰ ἔργα μὲ τὸν ἀφηγηματικό τους χαρακτήρα νὰ ἀκολουθοῦν τὸ παράδειγμα τῆς ζωγραφικῆς. Ἀποτυπώνουν τὰ θέματά της, τὰ εἰκονογραφικά της σχήματα, τοὺς συνδυασμοὺς τῶν χρωμάτων, γεγονὸς ὅμως ποὺ δὲν ἐμποδίζει νὰ διατηροῦν τὴν ἰδιαιτερότητά τους. Στὴν Πάτμο, σὲ ἀρκετὰ παραδείγματα, βλέπουμε τὴ χρυσοκεντητικὴ νὰ ἀντιγράφει αὐτούσια τὰ παραδείγματα τῶν χειρογράφων καὶ τῶν εἰκόνων: τὸ ἐπιγονάτιο μὲ τὸν ἀπόστολο Λουκὰ (εἰκ. 18) δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐπίτιτλο Εὐαγγελίου (πρβ. τὸν πατμιακὸ κώδικα 75, φ. 55 καὶ φ. 256). Ὁ Λουκᾶς, στὸ κέντρο τοῦ ἐπιγονατίου, σὲ κεκλιμένο ὀρθογώνιο, φαίνεται νὰ ἱστορεῖ τὴ Θεοτόκο Βρεφοκρατοῦσα ποὺ βρίσκεται σὲ μετάλλιο στὴν κορυφὴ τοῦ ἀμφίου. Τὰ ἄλλα μετάλλια, ποὺ στὴν παρυφὴ περιβάλλουν τὸν ἀπόστολο, περιέχουν στηθάρια ἁγίων: Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, Πέτρου, Ἀνδρέα, Μάρκου, Σίλα, Παύλου καὶ Ματθαίου.

Τὸ ἐπιγονάτιο αὐτό, τοῦ 17ου αἰώνα, ἀνήκει περισσότερο στὴ λαϊκὴ τέχνη καὶ δὲν μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὸν πόλο (εἰκ. 15) στὸ μικρὸ ὠμοφόριο τοῦ ἀπὸ Νικομηδείας πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Σεραφεὶμ τοῦ Α΄ (1733/4). Ἡ παράσταση τοῦ πλα-

νηθέντος προβάτου, ποὺ τὸ ἀναζήτησε ὁ Χριστὸς καὶ τὸ ἔφερε στοὺς ὤμους του γιὰ νὰ τὸ συγκαταλέξει στὸ ποίμνιό του, ἐγγράφεται μέσα σὲ κύκλο, στὴν περιφέρεια τοῦ ὁποίου μεταφέρεται ἡ ἔμμετρη λόγια ἐπιγραφή, μὲ κεφαλαῖα γράμματα, ποὺ ἐπεξηγεῖ τὸ συμβολισμὸ τοῦ κύκλου:

ἈΡΧΗΝ ΚΑΙ ΤΈΛΟΣ ΟἾΑ Θ(ΕΟ)Σ́ ΟὐΚ ἜΧΩΝ
ΣΦΑΙΡΙΚΌΝ ὉΜΟΊΩΜΑ ΕἸΚΌΤΩΣ ΦΈΡΩ
ΥΠΕΡΆΝΩ Λ΄ ΩΝ ΤΟΥ̃ ΟὐΡΑΝΊΟΥ ΠΌΛΟΥ
ἘΝ ΠΌΛΩ ΜΙΚΡῷ ΠΕΡΙΓΡΑΠΤΌΣ ΟΡΩ̃ΜΑΙ

Ἡ χάραξη τῆς μεγαλογράμματης ἐπιγραφῆς στὴν περιφέρεια τοῦ κύκλου θυμίζει ἀνάλογα παραδείγματα σὲ εἰκόνες τῆς Πάτμου, ὅπως στὴν Παναγία τὴ Διασώζουσα τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰώνα, φιλοτεχνημένη κατὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη σὲ ἐργαστήριο τοπικό. Τὸ χρυσοκέντημα ὅμως προέρχεται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπως ἀφήνει νὰ συμπεράνουμε ἡ τέχνη καὶ τὰ ἐκλεκτὰ ὑλικά του. Στὸ κόκκινο ἀτλάζι τοῦ βάθους τὸ χρυσὸ καὶ ἀργυρὸ σύρμα συγκρατοῦν τὸ φῶς, δημιουργώντας ἔτσι κάποια πλαστικὴ ἐντύπωση, ἐνῶ οἱ λεπτότατες μεταξένιες κλωστὲς ἀκολουθοῦν τὸ πλάσιμο τῆς μορφῆς καὶ τοὺς κυματισμοὺς τοῦ ἐδάφους, σὰν τὸν χρωστήρα δόκιμου ζωγράφου. Ὁ τεχνίτης ἀνήκει στὸ ἴδιο ἐργαστήριο ποὺ ἐκτέλεσε τὸ ὠμοφόριο τοῦ Γερασίμου Παλαιῶν Πατρῶν καὶ τὸ ἐπιγονάτιο τοῦ πατριάρχη Νεοφύτου. Ἡ ὑπογράμμιση μὲ μικρὰ μαργαριτάρια προσθέτει στὸ ἐργόχειρο μιὰ χλιδὴ ποὺ βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὶς «χωρὶς ὁμορφιὰ καὶ εὐγένεια» μορφὲς τῆς εἰκόνας.

Ἕνα ἄλλο ἄμφιο τῆς Πάτμου ἀντιγράφει σπάνια πατμιακὴ εἰκόνα: εἶναι τὸ ἐπιγονάτιο τοῦ Δανιὴλ Σεβαστείας *δῶρον παρὰ τοῦ ὑψηλοτάτου Μιχαὴλ Κωνσταντίνου Σούτζου*, μὲ τὸ θυρεὸ τοῦ ἡγεμόνα, γύρω στὰ 1787 (εἰκ. 20). Παριστάνει τὸ ὅραμα τοῦ Ἰωάννη (Ἀποκάλυψη α΄, 9-20) σὲ δύο ζῶνες. *Ὁ Υἱὸς τοῦ Ἀνθρώπου* μὲ ἀκτινοειδὴ φωτοστέφανο, ὀρθὸς πάνω σὲ σύννεφο, ἔχει τὸ δεξὶ χέρι ἁπλωμένο καὶ γύρω ἀπὸ τὴν παλάμη του ἑπτὰ ἄστρα. Ρομφαία ἐξέρχεται ἀπὸ τὸ στόμα του. Τὸ φῶς ποὺ ἐκπέμπει ἀποδίδεται μὲ κόκκινες μεταξένιες γραμμὲς πάνω στὸ ἀργυρὸ βάθος. Γύρω του, ἑπτὰ ἄγγελοι πάνω σὲ σύννεφα κρατοῦν καθένας μιὰ ἐκκλησία. Στὴν κάτω ζώνη, στὴν κορυφὴ ἑνὸς βράχου, στὰ πόδια τοῦ Θεοῦ, εἶναι ξαπλωμένος ἀνάσκελα ὁ Ἰωάννης καὶ δεξιὰ κι ἀριστερά του βρίσκονται οἱ ἑπτὰ λυχνίες. Κλείνουν τὶς γωνίες τοῦ ἀμφίου, ἐπάνω ὁ προφήτης Δανιὴλ ποὺ κρατεῖ τὸν *λίθον* ὁ ὁποῖος *ἐτμήθη ἄνευ χειρῶν* ἀνθρώπου (Δανιὴλ β΄, 34 καὶ 45) καὶ κάτω, ὁ ὅσιος Χριστόδουλος ποὺ προσφέρει στὸν Ἰωάννη τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς. Δεξιὰ κι ἀριστερά, οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος. Στὸ σπήλαιο τῆς Ἀποκαλύψεως, εἰκόνα στὸ τέμπλο παρουσιάζει μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὸ Ὅραμα (βλ. Φορητὲς Εἰκόνες, εἰκ. 35-36). Ἡ εἰκόνα φέρει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ, ἀλλά, ὅπως ὑποθέτει ὁ Μ. Χατζηδάκης, ἡ ἀρχικὴ σύνθεση ἔγινε ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν δυτικῶν χαλκογραφιῶν. Ἡ εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ διαφέρει ἀπὸ τὰ ξένα ὑποδείγματα στὴν πληρότητα τῆς ἀποδόσεως τοῦ ἀποκαλυπτικοῦ κειμένου. Ἕνα μόνον ἀντίγραφό της εἶναι γνωστό: ἡ θύρα τοῦ ἔξω σκευοφυλακίου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς, ποὺ εἶναι ἔργο τοῦ 1626.

Τὸ κέντημα τοῦ ἐπιγονατίου ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἐργαστηρίων τῆς Βιέννης, ὅπου, ὅπως εἶναι γνωστό, οἱ πρίγκιπες τῶν παραδουναβίων Ἡγεμονιῶν ἔδιναν τὶς παραγγελίες τους ὅταν δὲν τὶς ἐκτελοῦσαν στὴν Κωνσταντινούπολη. Σκεπασμένο ὅλο τὸ κόκκινο ἀτλάζι τοῦ κάμπου μὲ χρυσόνημα καὶ ἀργυρόνημα στὸ ἐπάνω μέρος, τοῦ οὐρανοῦ, καὶ μὲ μετάξια πράσινα, ρόδινα καὶ θαλασσιὰ σὲ διάφορες ἀποχρώσεις στὸ κάτω μέρος, τῆς γῆς, τὸ χρυσοκέντημα ἔχει μιὰ καθαρότητα στὴ γραμμή, μιὰν ἁρμονία καὶ μιὰ τάξη στὴ σύνθεση ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὰ καλύτερα ἔργα ζωγράφων. Ἡ κεντητικὴ ἀκολουθεῖ ἐδῶ ἄλλους δρόμους, ἄλλες κατευθύνσεις ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. Μικρογράφος καὶ χρυσοκεντητὴς φθάνουν ἐδῶ σ᾽ ἕνα σημεῖο ἐφάμιλλο. Ἡ τέχνη ἔχει γλιστρήσει στὸ δρόμο τοῦ ρεαλισμοῦ.

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΧΡΥΣΟΧΟΪΑ

Παρ' ὅλα αὐτά, τὰ ἔργα τὰ βυζαντινὰ καὶ τὰ μεταβυζαντινά, ὅσα ἐκτελοῦνται σὲ ὀρθόδοξα ἐργαστήρια, χάρη στὸ χρυσὸ ποὺ ἀκτινοβολεῖ παντοῦ ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ χρώματα, ἀποκλείουν τὸν ἀνταγωνισμὸ μὲ τὴ ζωγραφική. Κυρίως στὴ χρυσοχοΐα πρέπει ν' ἀναζητήσει κανεὶς παραλληλισμοὺς τῶν κεντημάτων αὐτῶν μὲ τὶς λαμπερὲς ἀνταύγειες καὶ τὸ ἐλαφρὸ ἀνάγλυφο. Οἱ μικρές τους διαστάσεις καὶ ὁ προορισμός γιὰ τοὺς ἴδιους λειτουργικοὺς σκοπούς, φέρνουν κοντὰ τὶς δύο αὐτὲς κατηγορίες τῶν ἔργων. Ἀντικείμενα ὅπως ἡ λειψανοθήκη τῆς Συλλογῆς Stroganof, ὅπου εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς νεκρὸς σεβιζόμενος ἀπὸ δύο ἀγγέλους, δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ χρησίμευαν ὡς πρότυπα σὲ ἐπιταφίους, ὅπως τῶν εἰκόνων 2 καὶ 3.

Ἡ ἐπίδραση τῆς χρυσοχοΐας στὴ χρυσοκεντητικὴ εἶναι ἀναμφισβήτητη ἂν καὶ δὲν ἔχει ἀκόμη μελετηθεῖ. Ὅπως ὁ μικρογράφος σὲ μιὰ ἐποχὴ ἐπεδίωκε νὰ ἀνταγωνιστεῖ τὸν χρυσοχόο —κυρίως τὸν σμαλτωτή— ἔτσι καὶ ὁ χρυσοκεντητὴς κατόρθωνε νὰ ἀφομοιώνει στὰ ἔργα του αὐτὴ τὴν τεχνικὴ σὲ σημεῖο ὥστε τὰ μεσαιωνικὰ κείμενα νὰ συγκρίνουν τὴ δεξιοτεχνία τῶν δύο ἐπαγγελμάτων. Σὲ πολλὲς περιπτώσεις τὰ ἴδια ἐπίθετα χαρακτηρίζουν τὴν ἐργασία τόσο ἐπάνω στὸ ὕφασμα ὅσο καὶ πάνω στὰ εὐγενὴ μέταλλα: *διάχρυσος, ἀχρύσωτος, ἀνοκοπητός* κ.ἄ. εἶναι ὅροι ποὺ ἰσχύουν καὶ γιὰ τὶς δύο τεχνικές. Σὰν τὸν χρυσοχόο —καὶ ἰδίως τὸ σμαλτωτή—, ὁ χρυσοκεντητὴς προσπαθεῖ νὰ ἀναδείξει τὰ πρόσωπα σὲ φόντα πορφυρά, μαβιά, βαθυκύανα. Αὐτὴ ἡ μέριμνα γιὰ τὸ χρῶμα παρατηρεῖται καὶ στὶς μεταξένιες κλωστὲς ποὺ ἡ ἐκλογή τους μετριάζει τὴ λαμπρότητα τοῦ χρυσοῦ. Πολλὲς φορὲς ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ὑφάσματος κεντιέται μὲ χρυσὸ σύρμα: ὁ κάμπος μὲ καμάρες, ρόμβους, ἑλικοειδεῖς βλαστοὺς κ.ἄ. θυμίζει τὰ ἀνάλογα σχέδια τοῦ χαρακτοῦ διακόσμου τῶν μετάλλων ἢ τὰ *συρματηρὰ* ἢ ἀκόμη καὶ τὶς μεταλλικὲς ἐπενδύσεις τῶν εἰκόνων. Τὴ διακόσμηση μὲ μαργαριτάρια, πολύτιμους λίθους, σμάλτα ἢ καὶ μὲ πέτρες ἡμιπολύτιμες, τὴ βρίσκουμε καὶ στὶς δύο τεχνικές. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἐπιγραφὲς στὰ χρυσοκεντήματα, διατεταγμένες στὸ πλαίσιο ἢ, τὶς περισσότερες φορές, ἀραδιασμένες στὰ κενὰ τοῦ κάμπου, μᾶς ὁδηγοῦν κι αὐτὲς στὴ χρυσοχοΐα.

ΥΦΑΣΜΑΤΑ

Ἡ χρυσοκεντητικὴ ἀπαιτεῖ ὡς βάση στερεὰ καὶ ἀνθεκτικὰ ὑφάσματα. Οἱ βυζαντινοὶ μεταχειρίζονταν τὰ διάφορα εἴδη τῶν μεταξωτῶν ποὺ δὲν ξεχειλώνουν κατὰ τὴν ἐργασία: τὰ *σηρικά, ὁλοσηρικά, μεταξωτά, ἑξάμιτα*. Τὰ λειόστιλπνα αὐτὰ μεταξωτὰ ὀνομάστηκαν στὴ νεότερη ἐποχή, γιὰ τὴ λεία τους ὑφή, ἀτλάζια, ἀπὸ τὴν ἀραβικὴ (γαλλικὰ satin, ἰταλικὰ raso). Τὰ ὑφάσματα αὐτά, ποὺ τὰ ἀναφέρουν τὰ κείμενα καὶ ποὺ κατασκεύαζαν καὶ διέδιδαν τὰ ἐργαστήρια τοῦ Βυζαντίου, ὑπέκειντο σὲ αὐστηροὺς κανονισμούς. Ὁ νόμος τὰ θεωροῦσε *ὡς ὅμοια ὄντα τοῦ χρυσίου*. Τὸ «Ἐπαρχικὸν Βιβλίον» μᾶς πληροφορεῖ γιὰ ὅλες τὶς διατάξεις ποὺ ἀφοροῦσαν τὴν παραγωγή, τὴν πώληση καὶ τὴν ἐξαγωγή τους. Μετὰ τὴν Ἅλωση ἄρχισε καὶ ἡ χρήση τῶν βελούδινων (κατιφεδένιων) ὑφασμάτων γιὰ τὰ χρυσοκεντήματα. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις μεταχειρίζονταν, γιὰ ἱερατικὰ ἄμφια, τὶς χρυσοῦφαντες στόφες τῆς Εὐρώπης, τῆς Πόλης καὶ τῆς Ἀνατολῆς. Τὸ σκευοφυλάκιο τῆς Πάτμου (τοῦ ὁποίου ὁ τελευταῖος Κατάλογος τῆς 20ῆς Ἰουλίου 1939 ἀριθμεῖ πεντακόσια ὀγδόντα ἄμφια, λειτουργικὰ καὶ ἱερατικὰ) κατέχει καὶ ἀρκετὰ ἄμφια ἀπὸ *καμουχά* (τὸ *ἀσκάκι* τῶν μοναχῶν), βαρύτιμο μεταξωτὸ ὕφασμα ποικιλμένο μὲ κλάδους καὶ πολύχρωμα ἄνθη. Τὰ ὡραιότερα χρυσοῦφαντα ἢ ἀργυροῦφαντα εἶναι τὰ *δαμασκηνὰ* ἢ τὰ *brocarts*, ποὺ χρησιμεύουν ἀκόμη καὶ γιὰ νὰ ἀνανεώσουν τὰ φθαρμένα μεταξωτὰ τῶν χρυσοκεντημάτων. Τὰ ἄμφια αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ἂν καὶ πολυτελή, δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ, γιατὶ τὸ ἐνδιαφέρον μας συγκεντρώνεται στὰ

ὑφάσματα ποὺ ἀπαιτοῦν μιὰ πολυσύνθετη τεχνικὴ κεντητικῆς στὴν ὁποία χρησιμοποιοῦνται πλούσια ὑλικά: α) σύρματα λεπτεπίλεπτα ἀπὸ γνήσιο χρυσὸ ἢ ἀσήμι, β) χρυσονήματα καὶ ἀργυρονήματα, γ) τιρτίρι, ποὺ ἔχει τὴν ἴδια χρήση ὅπως στὰ *σωληνωτὰ* τῶν Βυζαντινῶν (σπείρα δηλ. ἀπὸ λεπτότατο ἑλικοειδὲς σύρμα, κούφιο ἐσωτερικὰ γιὰ νὰ περνάει ἡ βελόνα καὶ ἐνιαῖο ἐξωτερικὰ σὰν ἕνα σῶμα) καὶ δ) μετάξια μὲ χρωματισμοὺς ποικίλους καὶ ζωηρούς.

ΑΜΦΙΑ ΚΑΙ ΠΕΠΛΑ

Οἱ βυζαντινοὶ συγγραφεῖς καὶ οἱ μεταβυζαντινοὶ λεξικογράφοι χρησιμοποιοῦν τοὺς ὅρους *ἄμφια* καὶ *πέπλα* γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν τὰ ἐκκλησιαστικὰ ὑφάσματα. Ὁ ὅρος *ἄμφια* ἀναφέρεται καὶ στὰ πολυτελὴ ἐνδύματα τῶν βασιλέων. Ἡ λατρεία τοῦ αὐτοκράτορα μὲ τὶς ἑορτές, τὶς προσευχὲς καὶ τοὺς ὕμνους της, ἦταν ἀδιανόητη χωρὶς τὰ *ἀλλάξιμα*, τὶς ποικίλες τελετουργικὲς στολὲς τῆς βασιλικῆς οἰκογένειας καὶ τῶν ὀφφικιαλίων, ποὺ ξεχώριζαν ἀπὸ τὰ *παγανὰ* τῆς καθημερινῆς χρήσεως. Συχνὰ οἱ βαρύτιμες αὐτὲς ἀμφιέσεις δωρίζονταν γιὰ νὰ διακοσμηθεῖ τὸ ἱερότατο σημεῖο τοῦ ναοῦ, τὸ θυσιαστήριο. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς τελετὲς τῆς Ἐκκλησίας: ἀπαραίτητοι οἱ *πέπλοι οἱ χρυσοϋφεῖς* καὶ τὰ *περίχρυσα καταπετάσματα* γιὰ νὰ καλύψουν τὴν Ἁγία Τράπεζα, ἢ τὰ λαμπρὰ ἐνδύματα ποὺ περιβάλλεται ὁ λειτουργός.

Μὲ βάση τὴ χρήση τους θὰ κατατάξουμε τὰ ἐκκλησιαστικὰ χρυσοκεντήματα: σὲ α) λειτουργικὰ ἄμφια: ἐνδυτή, ἀήρ, ἐπιτάφιος, δισκοποτηροκαλύμματα, β) ἱερατικὰ ἄμφια: ὠμοφόριο, ἐπιτραχήλιο, ὁράριο, ἐπιγονάτιο, ἐπιμανίκια, σάκκος καὶ γ) διακοσμητικὰ πέπλα: πύλη, ποδέα, λάβαρα. Ὅπως οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες εἶχαν τὴ συνήθεια νὰ καλύπτουν μὲ πέπλους τὰ ξόανα καὶ τὰ ἀγάλματα, καὶ ὅπως οἱ Ἰσραηλίτες σκέπαζαν τὴ σκηνὴ τοῦ Μαρτυρίου μὲ τὰ δεκατρία καταπετάσματα τὰ *ἐξ ὑακίνθου καὶ πορφύρας καὶ βύσσου κεκλωσμένα*, ἔτσι καὶ οἱ βυζαντινοὶ σκέπαζαν μὲ ἄμφια τὴν Τράπεζα τῆς ἱερῆς μυσταγωγίας.

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΑΜΦΙΑ

Ἐνδυτή. Τὸ λαμπρότερο ἄμφιο τῆς Ἁγίας Τράπεζας εἶναι ἡ ἐνδυτή, δηλαδὴ ἡ πολυτελὴς ὀθόνη ποὺ καλύπτει τὴν Ἁγία Τράπεζα, ἐπάνω στὴν ὁποία τοποθετοῦνται, κατὰ τὴν τέλεση τῆς λειτουργίας, τὰ ἱερὰ σκεύη ποὺ φέρουν τὰ Τίμια Δῶρα. Στὴν πολυτέλεια τῆς ἐνδυτῆς ἀναφέρονται οἱ ἐκκλησιαστικοὶ συγγραφεῖς ἤδη ἀπὸ τὸν 4ο αἰώνα. Τὸ ὅτι ἀποτελοῦσε τὸ λαμπρότερο ἀμφίασμα τῆς Ἁγίας Τράπεζας ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι μόνο στὸν αὐτοκράτορα ἀνῆκε ἡ τιμή, ὡς ἀποκλειστικὸ προνόμιο, νὰ ἀλλάζει τὴν ἐνδυτὴ τὸ Μεγάλο Σάββατο στοὺς τρεῖς μεγάλους ναοὺς τῆς πρωτεύουσας, στὴν Ἁγία Σοφία, στὶς Βλαχέρνες καὶ στὴν Παναγία τοῦ Φάρου. Ἡ ἀπογραφὴ τοῦ 1200 τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου ἀναφέρει ὅτι φυλάσσονταν στὸ σκευοφυλάκιό της ἑπτὰ βαρύτιμες ἐνδυτὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες οἱ πέντε ἦταν *παλαιὲς* καὶ ἡ μία ἦταν δωρεὰ τοῦ Πατριάρχη. Ἄλλες ἐνδυτές, πέντε τὸν ἀριθμό, ἀναφέρει ὁ Κατάλογος πολυτίμων ἀντικειμένων τοῦ ἡγουμένου Γερμανοῦ περὶ τὸ 1280.

Ἀήρ. Τὴν ἔλλειψη κεντητῶν καλυμμάτων τῆς Ἁγίας Τράπεζας ἀναπληρώνει στὴ Μονὴ ἡ παρουσία κεντητῶν καλυμμάτων τῶν Τιμίων Δώρων. Εἶναι οἱ ἀέρες, ποὺ διακρίνονται σὲ μικροὺς ἀέρες —καλύμματα Ποτηρίου καὶ Δίσκου— καὶ σὲ μεγάλο ἀέρα ποὺ σκεπάζει καὶ τὰ δύο ἱερὰ σκεύη. Μερικοὶ ἑρμηνευτές, ἀναφερόμενοι στὶς Ἀποστολικὲς Διατάξεις, ὑποθέτουν ὅτι *ὁ ἀὴρ* προέρχεται ἀπὸ τὸ *ριπίδιο* μὲ τὸ ὁποῖο *ἐρρίπιζαν* οἱ διάκονοι τὰ Τίμια Δῶρα γιὰ νὰ ἀπομακρύνουν τὰ ἔντομα. Πιὸ πιθανὴ φαίνεται

ἡ ἐκδοχὴ ὅτι ὁ *ἀὴρ* προέρχεται ἀπὸ τὸ καταπέτασμα ἢ *τετράβηλο* ποὺ περιέβαλλε τὸ κιβώριο καί, κατὰ τὴ μετουσίωση τῶν Τιμίων Δώρων, ἔπεφτε καὶ ἔκρυβε τὴν κεφαλὴ τοῦ ἱερέα ἀπὸ τὰ βλέμματα τοῦ ἐκκλησιάσματος: *ὁπόσα ἀνθρώποις ἱερά τε καὶ τίμια, ὑπὸ παραπετάσμασιν ἄλλα ἄλλοις καλύπτονται* (Γρηγοράς).

Ἀπὸ τοὺς πολλοὺς ἀέρες ποὺ διατηροῦνται στὴ Μονὴ ξεχωρίζει τῆς κεντήτριας Μαριώρας (εἰκ. 1). Στὴ μέση τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς νεκρός, ξαπλωμένος σὲ σινδόνα πάνω στὴ λάρνακα· πίσω του ὁ σταυρὸς μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, σπόγγο, λόγχη καὶ στέφανο ἐξ ἀκανθῶν· τὸν παραστέκουν δύο πρόσωπα, ἡ Θεοτόκος ἀριστερά, γονατιστὴ μπροστὰ στὴ λάρνακα καὶ δεομένη, καὶ ὁ ἀγαπητὸς μαθητής, ὁ Ἰωάννης, δεξιά, πίσω ἀπὸ τὴ λάρνακα, ποὺ τοῦ κρατεῖ τὸ χέρι. Ὁ κάμπος τοῦ ὑφάσματος διαστίζεται ἀπὸ ἀστέρες καὶ ἀπὸ τὰ κοσμικὰ σύμβολα, ἥλιο καὶ σελήνη, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ σταυρό. Στὴν κάτω πλευρὰ τοῦ ἀέρος ἡ ἐπιγραφή, κεντημένη ἀκανόνιστα, κάνει μνεία τοῦ δωρητῆ καὶ τῆς κεντήτριας: +ΔΕΗCIC ΙΑΚΩΒΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΚΑΙ ΠΟΝΟC ΜΑΡΙΩΡΑC. ΑΨΝΓ++++++ Ἐδῶ συμπτύσσονται δύο θέματα. Τὸ ἕνα εἶναι λειτουργικό: ἡ εὐχαριστιακὴ ἀλληγορία τοῦ Ἀμνοῦ ποὺ θυσιάζεται καθημερινὰ ἐπάνω στὴν Ἁγία Τράπεζα. Ἡ σκηνὴ εἶναι συμβολική: ἐκτυλίσσεται στοὺς οὐρανούς, ὅπως τὸ ὑποδηλώνει ὁ ἔναστρος οὐρανὸς καὶ τὰ δύο κοσμικὰ σύμβολα, ὁ ἥλιος καὶ ἡ σελήνη, τιμητικὴ φρουρὰ τοῦ Βασιλέως τῆς Δόξης καὶ τεκμήρια τῆς αἰωνιότητας τῆς σκηνῆς. Ὁ σταυρός, ὄργανο τῆς καταδίκης, ἀποτελεῖ συγχρόνως καὶ νικητήριο σύμβολο: *Παρθένος καὶ ξύλον καὶ θάνατος, τὰ τῆς ἥττης σύμβολα, ταῦτα καὶ νίκης ἐγένετο σύμβολα* (Χρυσόστομος). Ἀλλὰ ὁ σταυρὸς τῆς δόξας θὰ προηγηθεῖ τοῦ Χριστοῦ κατὰ τὴ Δευτέρα Παρουσία. Ἡ ἐσχατολογικὴ ἔννοια τοῦ σταυροῦ ἀποδίδεται στὸν Ματθαῖο (κδ΄, 30): *Καὶ τότε φανήσεται τὸ σημεῖον τοῦ Υἱοῦ τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῷ οὐρανῷ.* Ὁ σταυρὸς μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους εἶναι συγχρόνως καὶ θρόνος τῆς Ἑτοιμασίας ποὺ ἀναμένει τὸν Ὕπατον Κριτήν. —Τὸ ἄλλο θέμα εἶναι ἱστορικὸ καὶ ἀναπαριστᾶ τὴν Ἀποκαθήλωση καὶ τὸν Θρῆνο.

Ὁ ἀέρας εἶναι κεντημένος σὲ κόκκινο μεταξωτὸ ὕφασμα μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιδεξιότητα. Τὰ ἐνδύματα ἔχουν ἐκτελεσθεῖ μὲ χρυσὰ καὶ ἀργυρὰ σύρματα καὶ μὲ χρωματιστὰ χρυσονήματα μὲ τὴν κρυφὴ βελονιὰ ποὺ προκαλεῖ ἐναλλαγὴ ὀπτικῶν ἐντυπώσεων: κυριαρχοῦν οἱ βελονιὲς μπακλαδωτὴ καὶ καμάρες. Τὴ χρωματικὴ μονοτονία τῶν μετάλλινων συρμάτων διασποῦν ρόδινες καὶ θαλασσιὲς κηλίδες στὰ ἐνδύματα τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννη. Τὰ γυμνὰ μέρη τῶν μορφῶν ἔχουν ἐκτελεσθεῖ μὲ λεπτότατο μετάξι καὶ οἱ βελονιὲς ἀκολουθοῦν τὴν κατεύθυνση τῆς ἀνατομικῆς καλλιγραφίας. Μετάξι χρησιμοποιεῖται καὶ γιὰ τὸ μαῦρο βάθος τῆς λάρνακας. Ἡ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἐπίπεδη κεντητικὴ καὶ τείνει πρὸς τὴν ἀναγλυφικότητα. Ἡ ἐπίδραση τῆς δυτικῆς τέχνης εἶναι ἔκδηλη στὴν εἰκονογραφία (Θεοτόκος γονατιστὴ δεομένη, σταυρὸς μὲ ἐπιγραφὴ δυτικοῦ τύπου ἀντὶ τοῦ βυζαντινοῦ *ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης*) καὶ στὴν τεχνικὴ (ἐπενδύτης τῆς Θεοτόκου, περίζωμα τοῦ νεκροῦ καὶ ἀκτινωτὸ φωτοστέφανο) ἀλλὰ καὶ στὴν προσπάθεια νὰ ἀποδοθεῖ ἡ ἔννοια τοῦ χώρου.

Ὁ δωρητὴς καὶ ἡ κεντήτρια ἀνήκουν σὲ ἐπιφανὴ πρόσωπα. Δωρητὴς εἶναι ὁ Ἰάκωβος Ἀναστασίου ἀπὸ τοὺς διαπρεπεῖς διδασκάλους καὶ ἱεροκήρυκες τοῦ 18ου αἰώνα. Πάτμιος τὴν καταγωγή, σπούδασε στὴν Πατμιάδα κοντὰ στὸν Μακάριο Καλογερά, τοῦ ὁποίου ὑπῆρξε βοηθὸς καὶ συνδιδάσκαλος. Μὲ πολλὲς δυσκολίες ἵδρυσε σχολὲς στὸ Χαλέπι καὶ στὴν Τρίπολη τοῦ Ἀντιοχειανοῦ θρόνου, ἀγωνιζόμενος κατὰ τῆς προπαγάνδας τῶν Λατίνων. Ἀργότερα, τὸ 1737, ἵδρυσε σχολὴ καὶ στὰ Ἱεροσόλυμα, ἡ ὁποία συνέβαλε στὴν ἐκεῖ ἄνθηση τῶν γραμμάτων. Ὁ Ἰάκωβος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ διδασκαλία καὶ τὸ κήρυγμα, ἀσχολήθηκε καὶ μὲ τὴν ἔκδοση πολλῶν ἔργων, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἡ «Ἀκολουθία τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου». Πέθανε στὰ Ἱεροσόλυμα τὸ 1775. Ἡ μονὴ τῆς Πάτμου κατέχει τουλάχιστον δέκα ἀφιερώματα δικά του. (Βλ. καὶ Ἐκκλησιαστικὴ Ἀργυροχοΐα, εἰκ. 5, 16 καὶ 42). Ἡ κεντήτρια Μαριώρα ἀνήκει στὰ ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ 18ου αἰώνα (1723–1758). Ὑπῆρξε καὶ αὐτὴ

διδασκάλα τῆς τέχνης της, μὲ μαθήτριες τὴν κόρη της Σοφία, κεντήτρια τῶν καλυμμάτων τῆς λάρνακας τοῦ Ὁσίου (πρβ. εἰκ. 7), καὶ τὶς μοναχὲς Σωφρονία, Ἀρετή, Εἰρήνη, Ἀγάθη, Μαρία. Ἐργάστηκε κυρίως σὲ παραγγελίες τοῦ πατριάρχη Παϊσίου γιὰ τὴ Μονὴ τῆς Καμαριώτισσας στὴ Χάλκη. Ἔργα της διατηροῦνται στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, σὲ ναοὺς καὶ μονὲς τῆς Ἑλλάδας καὶ στὰ Ἱεροσόλυμα.

Ἄλλος ἀέρας ἀξιόλογος εἶναι τῆς κεντήτριας Φλοροῦς (εἰκ. 4), ὁ ὁποῖος φέρει τὴν ἐπιγραφή: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟC. Ἡ σύνθεση ἐδῶ εἶναι πιὸ κοντὰ στὴ βυζαντινὴ παράδοση: ὁ Χριστὸς δὲν κεῖται στὴ λάρνακα ἀλλὰ στὴν πλάκα ὅπου *ἐσμυρνίσθη*. Ἦταν ἡ πλάκα αὐτὴ ἕνα σεπτὸ λείψανο γιὰ τοὺς Βυζαντινούς. Τὴν εἶχε φέρει ὁ αὐτοκράτορας Μανουὴλ Κομνηνὸς ἀπὸ τὴν Ἔφεσο στὴν Πόλη· τὴν εἶχε μεταφέρει ὁ ἴδιος πάνω στοὺς ὤμους του ἀπὸ τὸ λιμάνι τοῦ Βουκολέοντα στὴν ἐκκλησία τοῦ Φάρου. Ὅταν πέθανε καὶ τάφηκε στὴ Μονὴ τοῦ Παντοκράτορος, μετέφεραν ἐκεῖ καὶ τὴν πλάκα. Ἀπὸ τότε οἱ καλλιτέχνες συνήθιζαν νὰ τὴν ἀπεικονίζουν στὶς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ-Ἀμνοῦ καὶ τοῦ Ἐπιταφίου. Ἡ Θεοτόκος ἀριστερὰ κάθεται σὲ σκίμποδα καὶ κρατεῖ τὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ στὴν ἀγκαλιά της, ἐνῶ ὁ Ἰωάννης, σκύβοντας στὰ πόδια τοῦ Ἰησοῦ, κρατεῖ θλιμμένος μὲ τὸ χέρι του τὸ μάγουλό του. Δύο ἄγγελοι πετοῦν κάτω ἀπὸ τὴν ὁριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ ποὺ ὑψώνεται στὸ βάθος. Τονίζεται ἡ ἱερατικὴ ἔκφραση στὰ πρόσωπα καὶ ἡ τυπολογικὴ σαφήνεια χαρακτηρίζει τὴν εἰκονογραφία, ἔτσι ὥστε ὁ λειτουργικὸς χαρακτήρας νὰ διέπει τὴν παράσταση, ἱκανότητα ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Μαριώρας. Ὅμως ὁ πλούσιος ἀνθικὸς διάκοσμος ποὺ περιβάλλει τὸ ἄμφιο, καὶ τὰ ἀνθέμια στὶς δύο ἐπάνω γωνίες προσδίδουν στὸ ὕφασμα ἕναν τόνο διακοσμητικό. Κάτω ἀπὸ τὴν πλάκα κεντημένη μὲ χρυσόνημα ἡ ἐπιγραφή:

ΑΨΓ ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ Ὁ ΑΕΡΑC ΕΜΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΓΑΒΡΙΗΛ ΥΠΟ ΧΕΙΡΟC ΟΝΟΜΑΤΙ ΦΛΟΡΟΥC

Δισκοκάλυμμα–Ποτηροκάλυμμα. Στὴν ἴδια κεντήτρια πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν καὶ τὰ δύο καλύμματα κεντημένα στὸ ἴδιο κόκκινο μεταξωτὸ μὲ τὸν ἀέρα καὶ στολισμένα μὲ τὶς ἴδιες χρυσὲς πούλιες: τὸ δισκοκάλυμμα (εἰκ. 5) μὲ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ ὡς Ἄκρα Ταπείνωση —ἡ ἐπιγραφὴ λέει *Ἀποκαθήλωσις*— καὶ τὸ στενὸ ἐπίμηκες ποτηροκάλυμμα (εἰκ. 6) ποὺ φέρει στὴ μία ἄκρη τὴν Ἀνάσταση κατὰ τὸν δυτικὸ τρόπο —ὁ Χριστὸς ἀναπηδᾶ ἀπὸ τὸν τάφο κρατώντας σημαία— καὶ στὴν ἄλλη ἄκρη τὸν Βασιλέα τῆς Δόξης μέσα στὸ Ποτήριο. Ὁ ἀνθικὸς διάκοσμος μὲ τὸν ἑλικοειδὴ βλαστὸ ποὺ περιβάλλει τὶς παραστάσεις καὶ οἱ ἀνθισμένοι κλῶνοι στὶς γωνίες εἶναι τῆς ἴδιας ἐμπνεύσεως καὶ τεχνικῆς μὲ τὸν ἀέρα τῆς Φλοροῦς (εἰκ. 4). Οἱ παραστάσεις στὰ δύο καλύμματα καθὼς καὶ κάποιες λεπτομέρειες στὸν παραπάνω ἀέρα, ὅπως οἱ ἄγγελοι μὲ τὰ ἀνοιχτὰ φτερὰ καὶ ἡ θέση καὶ ὁ τρόπος τῆς ἐπιγραφῆς στὴν κάθετη κεραία τοῦ σταυροῦ, ὁδηγοῦν σὲ ἐργαστήριο ποὺ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴ δυτικὴ τέχνη, πιθανότατα τῆς Κρήτης ἢ τῆς Ἑπτανήσου. Ἐπειδὴ ὅμως δὲν γνωρίζουμε τίποτα γιὰ τὰ ἐργαστήρια στὴν Ἑπτάνησο, ἐνῶ στὴν Κρήτη ἤδη ἀπὸ τὸ 1572 πολυτελὴ ἄμφια ἀναφέρονται σὲ διαθῆκες καὶ χρυσοκεντήματα φυλάγονται στὶς μονὲς ἀπὸ τὸν 17ο αἰώνα, μάλλον στὴν Κρήτη πρέπει νὰ ἀποδώσουμε τὰ ἐργόχειρα αὐτά —πολὺ περισσότερο γιατὶ οἱ στενὲς σχέσεις τῆς Μονῆς μὲ τὴ μεγαλόνησο εἶναι γνωστές.

Ἐπιτάφιος. Ἀπὸ τὴν παλαιότερη ἐποχὴ τὸ σκευοφυλάκιο διατήρησε μερικὰ πολὺ ἀξιόλογα χρυσοκέντητα λειτουργικὰ ἄμφια, ἔργα τῶν μοναστικῶν ἐργαστηρίων, τῶν *χρυσορραφείων*, ὅπως εἶναι ὁ ἐπιτάφιος ποὺ ἀποτελεῖ δωρεὰ τοῦ *Ματθέου Μιρέων, ὑπερτίμου καὶ ἐξάρχου πάσης Λυκίας.* Ἡ δωρεὰ τοῦ ἐπιταφίου στὴ Μονὴ ἔγινε τὸ ἔτος 1460, ὅπως μᾶς γνωρίζει γραπτὴ ἀφιέρωση τοῦ δωρητῆ στὸν πατμιακὸ κώδικα 75: *ἡ ταπεινότης ἡμῶν ἐξ οἰκίας βουλῆς καὶ θελήσεως καὶ γνώμης αὐθερέτου... ἀφιερώνω εἰς τὴ ἁγίαν καὶ σεβασμίαν καὶ ἱερὰν μονήν... ἀμνὸν ἕνα ἐκ χρυσοῦ σιρματηρόν, ὀξὺν καὶ*

ἀέραν ἐκ χρυσοῦ καὶ αὐτὸς σιρματηρὸς εἰς κάμπον κόκκινον... Ὁ ἐπιτάφιος εἶναι τὸ λειτουργικὸ ἄμφιο ποὺ χρησιμοποιεῖται σήμερα στὴν ἀκολουθία τῆς Μ. Παρασκευῆς. Προέρχεται ἀπὸ τὸν μεγάλο ἀέρα ποὺ χρησίμευε ἀπὸ τὸν 13ο ὡς τὸν 15ο αἰώνα γιὰ νὰ καλύπτονται καὶ τὰ δύο ἱερὰ σκεύη, τὸ Ποτήριο καὶ ὁ Δίσκος. Ἀπεικονίζεται τὸ εὐχαριστιακὸ σύμβολο τοῦ Χριστοῦ-Ἀμνοῦ δορυφορούμενου ἀπὸ τὶς οὐράνιες δυνάμεις. Σύμφωνα μὲ τὶς λειτουργικὲς πηγὲς καὶ τὶς ἁγιογραφίες, τὸν ἀέρα-ἐπιτάφιο τὸν ἔφεραν ὡς τὸν 15ο αἰώνα οἱ ἱερεῖς καὶ οἱ διάκονοι πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τους σὰν οὐρανία, κατὰ τὴν πομπὴ τῆς Μεγάλης Εἰσόδου, δηλ. ὅταν τὰ Τίμια Δῶρα περνοῦν ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς πιστοὺς συνοδευόμενα ἀπὸ λαμπάδες, ριπίδια, καὶ τοὺς διακόνους ποὺ θυμιάζουν, ἐνῶ ὁ χορὸς ψάλλει τὸν χερουβικὸ ὕμνο. Ἡ πομπὴ αὐτὴ ἐκφράζει τὴ μυστικὴ ἕνωση τῆς κοινότητας τῶν πιστῶν στὴ λατρεία, ἀλλὰ θυμίζει καὶ τὴν περιγραφὴ τῆς Δευτέρας Παρουσίας ποὺ δίνουν οἱ ἐκκλησιαστικοὶ Πατέρες (Ἐφραὶμ ὁ Σῦρος). Γι' αὐτὸ καὶ ἡ παράσταση (εἰκ. 2 καὶ 3) εἶναι μιὰ ἀλληγορία εὐχαριστιακή, ἐνῶ ἔχει συγχρόνως καὶ μιὰ ἐσχατολογικὴ σημασία. Γιὰ τὴ σημασία τοῦ σταυροῦ μιλήσαμε ἤδη.

Συνήθως ἡ λειτουργικὴ αὐτὴ παράσταση ἔχει στὶς τέσσερις γωνίες τὰ σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν, *ὅτι ἐκ περάτων συνυφάνθη τὸ πλήρωμα τῆς Ἐκκλησίας.* Ἐδῶ εἰκονίζονται οἱ τέσσερις ἱεράρχες: Γρηγόριος, Χρυσόστομος, Βασίλειος, Νικόλαος, οἱ τρεῖς ὡς συγγραφεῖς λειτουργίας καὶ ὁ τέταρτος διότι ὁ *ἀμνὸς* ἦταν ἀφιερωμένος στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μεγίστης. *Ἀμνὸς* στὰ βυζαντινὰ κείμενα ὀνομάζεται ὁ ἐπιτάφιος γιατὶ φέρει τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ-Ἀμνοῦ. Παριστάνει τὴ διπλὴ ὄψη τῆς λειτουργίας, ποὺ τελεῖται δηλ. στὴ γῆ ὅπως καὶ οἱ ἄγγελοι, ντυμένοι στολὲς διακόνων, τὴν τελοῦν στὸν οὐρανό. Τὸ ἄμφιο (εἰκ. 3) φέρει στὴν κάτω πλευρά, ἀμέσως μετὰ τὴν πλάκα τῆς Ἀποκαθήλωσης, τὴν ἐπιγραφὴ σὲ τρεῖς σειρές:

+ ΑΦΙΕΡΩΘΗ Ο ΠΑΡΩΝ ΑΜΝΟC ΕΙC ΤΟΝ ΜΕΓΑΝ ΝΙΚΟΛΑΟΝ ΤΗC ΜΕΓΙCΤΗC
ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΜΙΡΕΩΝ ΥΠΕΡΤΙΜΟΥ
Κ(ΑΙ) ΕΞΑΡΧΟΥ ΠΑCIC ΛΥΚΙΑC ΚΕ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΚΑΡΠΑΘΟΥ / ΚΕ ΝΑΞΙΑC ΜΑΤΘΕΟΥ

Ὁ μητροπολίτης Μύρων Ματθαῖος διετέλεσε ἡγούμενος τῆς Μονῆς τουλάχιστον κατὰ τὰ ἔτη 1454–1460. Εἶναι ἡ ἐποχή, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1454–1522, ὅπου πολλοὶ μητροπολίτες ἀπὸ τὴ Μικρασία, καταδιωγμένοι ἀπὸ τοὺς Τούρκους κατέφευγαν στὴ γειτονικὴ Πάτμο ποὺ ἦταν ἡμιανεξάρτητη καὶ δὲν εἶχε κυρίαρχους καθολικούς. Ἔτσι ἐξηγοῦνται οἱ τίτλοι τοῦ ἡγουμένου. Τὸ ἔργο δὲν πρέπει νὰ ἀνήκει σὲ μικρασιατικὸ ἐργαστήριο, ὅπως θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή. Οἱ ἐνδυμασίες τῶν ἀρχαγγέλων, καὶ στοὺς δύο ἐπιταφίους, ἡ ἀφύσικη στάση τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ καὶ ἡ κάθετη ἀπόληξη τοῦ σταυροῦ, θυμίζουν δυτικὰ πρότυπα. Ἡ τεχνικὴ τῶν φωτοστεφάνων καὶ ὁ ἑλικοειδὴς ἀνθικὸς πλοχμὸς τῶν πλαισίων, κεντημένος σὲ ὕφασμα διαφορετικοῦ χρώματος, ἐὰν δὲν προέρχονται ἀπὸ νεότερη συντήρηση τοῦ ἀμφίου —γιατὶ καὶ οἱ Βυζαντινοὶ συνήθιζαν νὰ συνδυάζουν στὰ χρυσοκεντήματα τὸ χρῶμα τοῦ κάμπου μὲ ἄλλο χρῶμα στὸ πλαίσιο—, ὑποδηλώνουν κι αὐτὰ δυτικὴ ἐπίδραση.

ΙΕΡΑΤΙΚΑ ΑΜΦΙΑ

Ἐπιτραχήλιο. Ἀπὸ τὸ Βυζάντιο ἔχει νὰ ἐπιδείξει ἡ Μονὴ θαυμάσια δείγματα ὅπως τὰ ἐπιτραχήλια, ἀριστουργήματα χρυσοκεντητικῆς, ποὺ ἐκτίθενται στὶς προθῆκες τοῦ σκευοφυλακίου (εἰκ. 8-11). Ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 5ου αἰώνα ὑπάρχουν ἀποφάσεις ποὺ καθορίζουν τὸ ἁρμόδιο ἄμφιο γιὰ κάθε ἱερατικὸ βαθμό. Ἀπὸ τὶς συνοδικὲς ἀποφάσεις τῆς Λαοδικείας συμπεραίνουμε ὅτι ἤδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰώνα εἶχαν καθορισθεῖ τὰ εἰδικὰ γιὰ κάθε βαθμὸ ἄμφια. Ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 6ου αἰώνα τὸ ἐπιτραχήλιο θεωρεῖται ἀπαραίτητο γιὰ τὸν ἱερέα, ἀφοῦ δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται νὰ πλησιάσει τὸ ἱερὸ θυσιαστήριο χωρὶς νὰ τὸ φοράει. Τὸ ἐπιτραχήλιο ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ λωρίδα ὑφάσματος, ἡ ὁποία περιβάλλει τὸ λαιμὸ καὶ κατεβαίνει πρὸς τὸ στῆθος σὲ διπλὴ σειρά, ἑνωμένη συνήθως μὲ κωδωνίσκους.

Ἀναφέρουμε πρῶτο τὸ ἐπιτραχήλιο τῶν Ἱεραρχῶν (εἰκ. 8-9). Στὸν τράχηλο εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ὡς Μέγας Ἀρχιερεύς. Κατὰ μῆκος τῶν λωρίδων, ψηλὰ στὸ λαιμό, ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωάννης συμπληρώνουν τὸ Τρίμορφο τῆς Δεήσεως. Ἀκολουθοῦν τρία ζεύγη ἱεραρχῶν: Πέτρος-Παῦλος, Γρηγόριος-Βασίλειος, Χρυσόστομος-Νικόλαος. Εἶναι οἱ ἴδιοι ποὺ παρελαύνουν στὸ κάτω μέρος τῆς ἁψίδας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς δεήσεις τῆς Προσκομιδῆς. Εἰκονίζονται ἐδῶ σὲ προτομὲς διατεταγμένες σὲ διάχωρα. Προκαλοῦν ἐντύπωση τὰ κοσμήματα ποὺ χωρίζουν τὰ διάχωρα. Ὅπως στὰ περιθώρια τῶν χειρογράφων ἢ στὰ γλυπτὰ τῶν ναῶν, ἐμφανίζονται καὶ ἐδῶ ἀραβουργήματα, μορφὲς ἀσύμμετρες, αἰλουροειδὴ ποὺ ἀπὸ τὸ στόμα τους ξεπηδοῦν ἀνθισμένοι κλῶνοι καὶ οἱ οὐρές τους καταλήγουν σὲ ρόδακες, κρίνα καὶ ἄλλα ἀνθικὰ κοσμήματα. Μιὰ μάσκα ἀπὸ βουβάλι, ποὺ τὸ ρύγχος του ἐπεκτείνεται σὲ περιπλοκάδες, καταλήγει σὲ συμπλεκόμενους κάλυκες οἱ ὁποῖοι σχηματίζουν δύο ἀνάστροφες σπεῖρες. Παρόμοια φοβερὰ ὄντα ξαναβρίσκουμε στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα, καὶ στὸ ἐπιτραχήλιο Λαύρας ἀρ. 4, *Πέτρου ἱερέως καὶ σκευοφύλακος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας.* Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ συγκρίσεως μᾶς ὁδηγοῦν πρὸς τὰ ποῦ πρέπει ν' ἀναζητήσουμε τὸ ἐργαστήριο. Ἀλλὰ ὁ θρίαμβος τῆς διακοσμητικῆς εἶναι τὰ δύο τετράγωνα τῆς παρυφῆς, συνθέσεις μὲ σταυροὺς-ρόδακες καὶ μὲ σχηματοποιημένο δικέφαλο ἀετό. Ὁλόκληρο τὸ ὕφασμα χάνεται κάτω ἀπὸ τὸ χρυσὸ καὶ τὸ ἀσήμι. Ὅλα τὰ εἴδη τῆς κρυφῆς βελονιᾶς —βερέρικη, καμάρες, ἴσια σπασμένη— ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ στὸ μέταλλο γιὰ τὴ δημιουργία πλαστικῶν ἐντυπώσεων, ἐνῶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων, κεντημένα μὲ λεπτότατο σιτόχρωμο μετάξι σὲ πυκνὴ βελονιὰ ρίζα, τονίζονται καὶ ἐξιδανικεύονται.

Στὸν 15ο αἰώνα ἀνήκει ἕνα ὁλοκέντητο ἐπιτραχήλιο μὲ τὶς Ἑορτές, ποὺ ἀντὶ γιὰ δώδεκα διατηρεῖ μόνον δέκα, σὲ μὴ κανονικὴ σειρά, χωρισμένες ἀπὸ ζεύγη ἱεραρχῶν:

Γέννησις	Εὐαγγελισμὸς
Γρηγόριος–Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων	Βασίλειος–Χρυσόστομος
Μεταμόρφωσις	Ὑπαπαντὴ
Κυπριανὸς–Ἀρσένιος	Ἀθανάσιος–Ἱερόθεος
Λαζάρωσις	Βάπτισις
Δωρόθεος–Γρηγόριος	Σπυρίδων–Νικόλαος
Σταύρωσις	Βαϊοφόρος
Ἐπιφάνιος–Γερμανὸς	Κύριλλος–Ἰάκωβος
Πεντηκοστὴ	Εἰς Ἅδου Κάθοδος

Οἱ ἱεράρχες ὁλόσωμοι, μετωπικοί, εἰκονίζονται κάτω ἀπὸ τρίλοβα ἁψιδώματα ὅπως καὶ στὸ ἐπιτραχήλιο ὑπ' ἀρ. 1 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Ἡ δεξιὰ λωρίδα φέρει κεντημένο τὸ ὄνομα τοῦ κτήτορα, ΚΑΛΙCΤΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ, μὲ ὡραῖα καλλιγραφικὰ γράμματα (εἰκ. 10). Αὐτὸ ποὺ προξενεῖ ἐντύπωση ἐδῶ εἶναι ἡ προτεραιότητα ποὺ δίνεται στὸ πλαίσιο καθὼς καὶ στὸ κόσμημα τῆς παρυφῆς. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ χαρακτηριστικὰ τὰ βρίσκουμε καὶ στὰ ἐπιτραχήλια τοῦ Βατοπεδίου ὑπ' ἀρ. 1 καὶ τοῦ Στεφάνου τοῦ Μεγάλου (πρὶν ἀπὸ τὸ 1480) στὴ Μονὴ τῆς Πούτνα. Ἐδῶ, ὅπως καὶ σ' ἐκεῖνα, ἑλληνικὲς ἐπιγραφὲς δυσδιάκριτες, ἀνορθόγραφες, χωρισμένες σὲ συμπλέγματα γραμμάτων μὲ ἐνδιαφέρουσες παραλλαγές: Λαζάρωσις ἀντὶ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου, στὴν Πάτμο, ἡ ἐν τῷ Ναῷ Σίτισις ἀντὶ γιὰ Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, στὸ Βατοπέδι. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ καὶ ἡ πλατιὰ ταινία τῆς παρυφῆς ποὺ πληροῦται μὲ ἀγκυλωτοὺς σταυρούς, διαφορετικὰ τοποθετημένους μέσα σὲ ρόμβους, μᾶς δίνουν τὴ χρονολογία. Ὅπως παρατηρεῖ σὲ ἀνάλογο ἔργο ὁ G. Millet, «τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα, τάξη καὶ καθαρότητα, κέρδισε σὲ δύναμη καὶ κύρος».

Ἕνα ἄλλο ἐπιτραχήλιο δίνει τὶς Ἑορτὲς μέσα σὲ μετάλλια. Στὸν τράχηλο τρεῖς

σκηνές: στὴ μέση τὸ Τρίμορφο, δεξιὰ ἡ Ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, ἀριστερὰ ὁ Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν. Ἀκολουθοῦν δεκατέσσερις ἑορτὲς σὲ μὴ κανονικὴ σειρά: Εὐαγγελισμός, Γέννησις, Βάπτισις, Ὑπαπαντή, Μεταμόρφωσις, Ἀνάστασις Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Φραγκέλωσις, Εἰς Ἅδου Κάθοδος, Σταύρωσις, Ψηλάφησις Θωμᾶ, Μυροφόρες, Κοίμησις Θεοτόκου, Πεντηκοστή. Ὅλο τὸ ὕφασμα καλύπτεται ἀπὸ τὸ χρυσοκέντημα μὲ ἐλαφρὰ στίγματα χρωματιστοῦ μεταξονήματος. Στὰ κενά, μεταξὺ τῶν μεταλλίων, διακοσμητικὸ μοτίβο μὲ δικέφαλους δράκοντες τῶν ὁποίων τὰ σώματα περιπλέκονται στὸ μέσο σ' ἕναν σύνθετο ρόμβο. Στὴν παρυφή, πολύπλοκο ἀνθικὸ κόσμημα: μικρὸς ἀμφορέας μὲ δύο λαβὲς ἀπ' ὅπου ξεκινοῦν περιπλεκόμενοι κλάδοι, φυτὰ καὶ φύλλα ποὺ σχηματίζουν ἕλικες. Ἡ διάταξη τῶν σκηνῶν μέσα σὲ μετάλλια, καὶ ἰδίως τὰ κοσμήματα τῶν διαχώρων καὶ τῆς παρυφῆς, εἶναι σχεδὸν ἴδια μὲ τὸ ἐπιτραχήλιο τῆς Μπιστρίτσα, στὸ Μουσεῖο Τέχνης τοῦ Βουκουρεστίου, τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα. Ἡ εἰκονογραφία στὰ δύο χρυσοκεντήματα εἶναι ἡ ἴδια, ἡ τεχνοτροπία ὅμως ἀλλάζει. Στὴν Πάτμο ἔχουμε τὴ βυζαντινὴ αὐστηρότητα, στὴν Μπιστρίτσα τὴν πνοὴ τῆς Ἀναγεννήσεως.

Ἔργο ἐξαιρετικῆς συνθέσεως, πραγματικὴ δοξολογία πρὸς τὸν Χριστό, μὲ τὴν τέχνη του τὴ ζωντανὴ καὶ ἐλεύθερη καὶ τὴν ἐπιμελημένη τεχνική, εἶναι τὸ ἐπιτραχήλιο τῶν Ἀποστόλων. Στὸν τράχηλο ὁ Χριστὸς ὡς Μέγας Ἀρχιερεύς. Ἀκολουθοῦν ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος, ποὺ ἀποτελοῦν μὲ τὸν Χριστὸ τὴ Δέηση, κι ἔρχονται μετὰ ἀνὰ δύο οἱ ἀπόστολοι Πέτρος-Παῦλος, Μάρκος-Ματθαῖος, Ἰωάννης Θεολόγος-Λουκάς, Ἀνδρέας-Ἰάκωβος, Σίμων-Βαρνάβας, Θωμὰς-Φίλιππος. Ὁ κεντητὴς ἔχει τοποθετήσει τὰ πρόσωπα μέσα σὲ διάχωρα κάτω ἀπὸ τρίλοβα ἀψιδώματα. Τὸ κόκκινο ἀτλάζι καλύπτεται σχεδὸν ὁλόκληρο ἀπὸ τὸ χρυσὸ τῶν φωτοστεφάνων καὶ τῶν ἐνδυμάτων μὲ τὶς πλούσιες πτυχές. Μόνον τὰ πρόσωπα, φθαρμένα κάπως ἀπὸ τὸ χρόνο, ξεχωρίζουν, κεντημένα μὲ σταρένιο μετάξι ὅπου κόκκινες βελονιὲς προκαλοῦν ζωγραφικὲς ἐντυπώσεις καὶ δίνουν ἔκφραση στὶς μορφές. Τὰ περιγράμματα, οἱ ἐπιγραφὲς καὶ μέρος ἀπὸ τοὺς κίονες, ρίχνουν τὶς γκριζωπὲς ἀνταύγειές τους στὸ χρυσό. Ἀντίθεση μὲ τὸ χρυσὸ τοῦ λοιποῦ ἀμφίου προκαλεῖ τὸ κόσμημα τῆς παρυφῆς: οἱ ρόδακες ἀπὸ ἀσημένιο σύρμα ἐλατό, στριμμένο μὲ μετάξι βαθὺ κυανὸ καὶ πράσινο. Ὁ τεχνίτης ἐπιζητεῖ νὰ προξενήσει αἴσθηση μὲ τὴ χρήση τοῦ πλούσιου ὑλικοῦ καὶ τὴν ποικιλία στὴν τεχνικὴ ὅπου ἐπικρατεῖ ἡ λεπτὴ βελονιά, ἡ γνωστὴ ὡς *καβαλίκι*. Ἡ ἐξαίρετη δεξιοτεχνία στὴν ἐκτέλεση κατατάσσει τὸ ἄμφιο ἀνάμεσα στὰ ἄριστα δείγματα τῶν ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Παρόλο ποὺ δὲν διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση, διερωτᾶται κανεὶς ἐὰν δὲν πρόκειται γιὰ τὸ ἐπιτραχήλιο ποὺ ἀναφέρεται σὲ Κατάλογο τοῦ 13ου αἰώνα.

Τὸ ἐπιτραχήλιο τοῦ 1728 (εἰκ. 11) θὰ μᾶς γυρίσει πάλι στὴν Κρήτη. Ἀκτινωτοὶ σταυροὶ ποὺ μεταβάλλονται σὲ ἀνθοπλοκάμους διατρέχουν ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τῶν λωρίδων καὶ διαγράφουν τέσσερα ἐλλειπτικὰ πλαίσια, ἀνὰ δύο, ὅπου εἰκονίζονται τὰ πρόσωπα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ πρῶτο, Ἄγγελος-Θεοτόκος, καὶ στηθαῖοι οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος, στὸ δεύτερο. Στὴν παρυφὴ δύο μεγαλύτερα διάχωρα, μὲ ὀξυκόρυφα πλαίσια, στεγάζουν τὶς ὁλόσωμες μορφὲς τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τοῦ Ἀθανασίου. Στὸ κάτω ἄκρο τρεῖς ἰαμβικοὶ δωδεκασύλλαβοι στίχοι:

ΙΛΕΩϹΕ ΤΟΝ ΚΤΙϹΤΗΝ ϹΟΥ ΠΑΡΘΕΝΟΜΗΤΩΡ
ΙΚΕϹΙΑΙϹ ΠΕΤΡΟΥ ΤΕ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ ΘΕΙΟΥ
ϹΥΝ ΙΕΡΑΡΧΩΝ ΤΗ ΤΗΛΑΥΓΗ ΔΥΑΔΙ
Α Ψ ΚΗ

Τὸ ἄμφιο μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ ἐπιτραχήλιο τῆς Μονῆς Ἀρκαδίου, τοῦ ἔτους 1724, τοῦ κεντητῆ Γερασίμου, καὶ μὲ ἀνέκδοτα ὁράρια τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ ποὺ προέρχονται κι αὐτὰ ἀπὸ τὴν Κρήτη. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ὡς κτήτορας τοῦ ἀμφίου φέρεται ὁ Νεκτάριος Θωμαὸς πρὶν ἀναλάβει τὴν ἡγουμενία τῆς Μονῆς.

Λέντιο. Στὰ ἐργαστήρια τῆς Κρήτης ὑπάγεται καὶ τὸ λέντιο τῆς εἰκόνας 12, γιατὶ ἐμφανίζεται σὰν *ζυγή* (ταῖρι) μὲ πέπλο κεντημένο στὴ Μονὴ Ἀρκαδίου. Λέντιο εἶναι τὸ ὕφασμα ποὺ περιζώνεται ὁ ἡγούμενος τῆς Μονῆς, κατὰ μίμηση τοῦ Χριστοῦ, στὴν τελετὴ τοῦ Νιπτῆρος τὴ Μ. Πέμπτη, γιὰ νὰ νίψει τοὺς πόδας τῶν μοναχῶν-μαθητῶν του. Στὸ κέντρο τοῦ ἀμφίου τὸ οἰκόσημο ἀνήκει στὴν κρητικὴ οἰκογένεια Καλλέργη, τὴ βυζαντινὴ προέλευση τῆς ὁποίας ὑποδηλώνει καὶ ὁ δικέφαλος ἀετὸς στὴ μέση τοῦ πλαισίου τῆς κάθε πλευρᾶς. Ὁ θυρεὸς θὰ παίξει ἕναν σπουδαῖο ρόλο στὴν κεντητικὴ τῆς Κρήτης καὶ τῶν Ἰονίων Νήσων ἀπὸ τὸν 16ο αἰώνα. Θὰ διακοσμήσει πέπλα, οὐρανίες καὶ ἀέρες, ἀντικαθιστώντας τὸ πορτραῖτο ἀφοῦ ἡ μοναστικὴ τέχνη διστάζει ἀκόμη νὰ παραστήσει τὸν κτήτορα.

Ὠμοφόριο. Εἶναι διακριτικὸ τοῦ ἐπισκοπικοῦ ἀξιώματος. Ἔχει τὸ σχῆμα πλατιᾶς ταινίας ποὺ περιβάλλει τοὺς ὤμους τοῦ λειτουργοῦ καὶ «σὰν σουδάριο μακρὺ» περιβάλλει τὸν ἀριστερὸ ὠμο καὶ καταλήγει στὴν πλάτη. Πολλοὶ ἑρμηνευτὲς τὸ σχετίζουν μὲ τὸν αὐτοκρατορικὸ λῶρο ἢ τὴν trabea, δηλαδὴ τὴ μακριὰ ἐσάρπα τῶν ὑπάτων, ποὺ σταύρωνε στὸ στῆθος κι ἔπεφτε ἡ ἄκρη της στὸν ἀριστερὸ βραχίονα. Ὅλες οἱ ἐκκλησιαστικὲς πηγὲς ἐπιμένουν ὅτι τὰ ὠμοφόρια πρέπει νὰ εἶναι μάλλινα, ἐν τούτοις ὅλα τὰ σωζόμενα εἶναι ἀπὸ ἀτλάζι, συνήθως λευκό, ἢ ἀπὸ δαμασκηνὸ χρυσοΰφαντο. Ἔχουν στὸν τράχηλο ἕνα κυκλικὸ ὕφασμα, τὸν πόλο (εἰκ. 15). Ἡ λοιπὴ ἐπιφάνεια τῆς λωρίδας φέρει ἐπερραμένους σταυροὺς *διὰ τὸ καὶ τὸν Χριστὸν ἐπὶ τοῦ ὤμου βαστάσαι τὸν σταυρὸν αὐτοῦ*. Οἱ σταυροί, τέσσερις στὰ μεγάλα ὠμοφόρια, δύο στὰ μικρά, φέρουν παραστάσεις ἄλλοτε μόνον στὸ κέντρο τους, ἄλλοτε στὸ κέντρο καὶ στὶς κεραῖες. Τόσες γενιές, μακροὶ αἰῶνες ἱστορίας, ἀποθήκευσαν στὸ σκευοφυλάκιο ὠμοφόρια ξεχωριστῆς σημασίας· ξεχωρίζουμε ἕνα τοῦ 15ου καὶ πέντε τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα.

Στὸ βυζαντινὸ ὠμοφόριο τοῦ 15ου αἰώνα τὰ σταυρόσχημα ἐπιθήματα ἔχουν μεταφερθεῖ σὲ ἀργυροΰφαντο δαμασκηνό (*καμουχᾶ*). Οἱ σταυροὶ στὴ σειρὰ ποὺ ἔχουν σήμερα παριστάνουν: α) τὴ Βάπτιση, μεταξὺ τῶν συμβόλων τῶν εὐαγγελιστῶν, β) τὴ Σταύρωση, μεταξὺ ἀγγέλων καὶ χερουβείμ, γ) τὴν Εἰς Ἅδου Κάθοδο, μεταξὺ τῶν προφητῶν Ἰώβ, Ἰεζεκιήλ, Σοφονία, Μωϋσῆ καὶ δ) τὸν Εὐαγγελισμό, μεταξὺ τῶν προφητῶν Δαβίδ, Ἡσαΐα, Γεδεών, Σολομώντα (εἰκ. 13). Οἱ εὐαγγελικὲς αὐτὲς σκηνὲς ἀναφέρονται στὴ διπλὴ φύση τοῦ Χριστοῦ: Εὐαγγελισμὸς-Γέννηση στὴν ἀνθρώπινη φύση, Βάπτιση-Εἰς Ἅδου Κάθοδος στὴ θεία φύση. Τὰ πρόσωπα στὶς κεραῖες τοῦ σταυροῦ ἔχουν σχέση μὲ τὴν παράσταση τοῦ κέντρου. Στὸν πόλο, ὁ Παντοκράτωρ εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια, ἐνῶ οἱ διπλὲς παρυφὲς ποὺ βρίσκονται στὰ ἄκρα τοῦ ἀμφίου —οἱ *ποταμοί*— φέρουν ἀπὸ ἕνα σεραφεὶμ μεταξὺ δύο τροχῶν.

Τὸ ἄμφιο ἔχει ἐκτελεσθεῖ σὲ ἀτλάζι μουσταρδί, μὲ χρυσὸ καὶ ἀργυρὸ σύρμα καὶ μὲ ἐλάχιστα χρωματιστὰ μετάξια στὰ γυμνὰ μέρη τοῦ σώματος, στὶς πτυχὲς καὶ σὲ μερικὰ ἐξαρτήματα τῶν ἐνδυμάτων. Τὸ κέντημα εἶναι ἐπίπεδο σὲ διάφορες κατευθύνσεις καὶ οἱ ἀντανακλάσεις τῶν χρωμάτων πάνω στὰ μεταλλικὰ σύρματα δημιουργοῦν πλαστικὲς φωτοσκιάσεις καὶ προοπτικὴ αἴσθηση. Ἡ ἐργασία ἔχει ἐκτελεσθεῖ μὲ θαυμάσια ἱκανότητα. Ἡ τεχνοτροπία ἐκφράζει τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ παρόμοιο ὠμοφόριο, τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα, τῆς ρουμανικῆς μονῆς τῆς Πούτνα, καθὼς καὶ μὲ ἄλλο ὠμοφόριο, τῆς ἴδιας χρονολογίας, τῆς Ἀχρίδας. Διαφέρει κάπως ὡς πρὸς τὴ λεπτότητα τῆς ἐργασίας ἀπὸ τὸ ἄμφιο τῆς Πούτνα, τὸ ὁποῖο, κατὰ τὴν προσφυὴ παρατήρηση τοῦ Tafrali, πρέπει νὰ εἶναι ἀπὸ τὰ ἐξαιρετικὰ ἔργα ποὺ ἔφερε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στὴν Κριμαία κι ἀπὸ ἐκεῖ στὴν αὐλὴ τοῦ Στεφάνου τοῦ Μεγάλου ἡ Μαρία ἡ Μεγαλοκομνηνή.

Τρεῖς αἰῶνες χωρίζουν τὸ ἀργυροΰφαντο ὠμοφόριο τοῦ Γερασίμου Παλαιῶν Πατρῶν (1746) ἀπὸ τὸ προηγούμενο ἄμφιο. Καὶ τοῦτο ἔχει ἐκτελεσθεῖ στὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὴ *διδασκάλα* Μαριώρα, τὴν κεντήτρια τοῦ ἀέρος τῆς εἰκόνας 1. Οἱ ἐπιγραφές, κεντημένες σὲ μικρὲς κυκλικὲς ἐπιφάνειες στὸ κέντρο τῶν ἀνθοφόρων πλοχμῶν

τῶν ποταμῶν, ἀποτελοῦν διακριτικὸ γνώρισμα τῶν ἔργων τῆς κεντήτριας —παράδειγμα τὸ ὠμοφόριο τοῦ Ἀνθίμου Τυρνάβου στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, ὅπου ἔχει βάλει, σὲ συμπίλημα, καὶ τὴν ὑπογραφή της. Ἐδῶ ἕνας κύκλος στὴ μέση τοῦ ἐπιθήματος, ποὺ εἶναι κεντημένο πάνω σὲ κόκκινο ἀτλάζι, δίνει τὴν κεντρικὴ εὐαγγελικὴ παράσταση, ἐνῶ στὶς κεραῖες εἰκονίζονται προφῆτες ποὺ προεῖδαν, ἢ εὐαγγελιστὲς ποὺ διέδωσαν τὸ εὐαγγελικὸ γεγονός. Ἡ Σταύρωση περιβάλλεται ἀπὸ τοὺς τέσσερις εὐαγγελιστές (εἰκ. 14), ἐνῶ οἱ τρεῖς ἄλλες παραστάσεις —Βάπτιση, Εἰς Ἅδου Κάθοδος, Μεταμόρφωση— ἀπὸ τέσσερις προφῆτες. Ἡ εἰκονογραφία παραμένει σταθερὴ γιατὶ ἐκτελεῖται ὑπὸ τὴ σκιὰ τοῦ Πατριαρχείου, φύλακα τῆς παραδόσεως. Ἡ τεχνοτροπία ὅμως διαφέρει βασικὰ ἀπὸ τὸ προηγούμενο ἄμφιο, καθὼς πλησιάζει ὅλο καὶ περισσότερο τὴ ζωγραφική. Ἡ τεχνική, ἰδίως στὸ κέντημα τῶν σκηνῶν ποὺ μοιάζουν μὲ μικρογραφίες, ἔχει ἐκτελεσθεῖ μὲ ἐξαιρετικὴ δεξιοτεχνία, κατὰ τὸν βυζαντινὸ τρόπο, μὲ καθαρὸ σύρμα. Σὲ κάθε σταυρὸ οἱ παραστάσεις περιβάλλονται ἀπὸ ἀνθικὸ κόσμημα ποὺ ἀποκτᾶ ὑπερβολικὴ σημασία, ὥστε νὰ ἐξουδετερώνει τὴ σημασία τῶν παραστάσεων. Εἶναι τὸ ὡραιότερο ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἔργα τῆς κεντήτριας. Τὴν παρουσία τοῦ ὠμοφορίου στὴ Μονὴ ἐξηγεῖ σημείωμα τοῦ πατμιακοῦ κώδικα 1015 (φ. 412ᵛ) ποὺ ἀναφέρει: *1761 ἰουλίου ἠλθεν εἰς τὸ μοναστῆρι ὁ ἅγιος παλαιῶν πατρῶν κὺρ γεράσιμος, κ(αὶ) ἐπροσηλώθη, γενόμενος ἀδελφὸς τοῦ μοναστηρίου.*

Ἄλλα τρία ὠμοφόρια ξεχωρίζουν, γιατὶ κι αὐτὰ προέρχονται ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως: τὸ ἕνα εἶναι τοῦ ἀπὸ *Νικομηδείας Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχη Σεραφεὶμ τοῦ Α΄*. Τὸ ἄμφιο αὐτό, τοῦ ὁποίου τὸν πόλο εἴδαμε ἤδη (εἰκ. 15), ἔχει μόνο δύο σταυρούς, μὲ τὰ σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν (ἀετό, ἄγγελο)· φαίνεται ὅμως ὅτι ἀρχικὰ εἶχε καὶ τὰ τέσσερα σύμβολα, ἀλλὰ τὰ δύο ἔχουν μεταφερθεῖ σὲ ἄλλο ὠμοφόριο. Τὸ ἄλλο εἶναι τοῦ *Λακεδαιμονίας καὶ Τριπολιτσᾶς Χρυσάνθου* (1801–1804), ποὺ παρουσιάζεται σὰν κακότεχνο ἀντίγραφο ἐκείνου τῆς Μαριώρας, μὲ ὑπερβολικὴ χρήση ἀπὸ τιρτίρι στὴν τεχνικὴ καὶ δυτικότροπη ἀπόδοση τῆς Ἀναστάσεως στὴν εἰκονογραφία του. Τὸ τρίτο εἶναι τοῦ *Γρηγορίου ποιμένος Ἀθηνῶν Λεσβίου*, ὅπου ὄχι μόνον ἡ Ἀνάσταση ἀλλὰ καὶ ἡ Γέννηση ἀντιγράφει δυτικὸ πρότυπο.

Ὡς δεῖγμα πολυτελοῦς ὠμοφορίου δὲν πρέπει νὰ παραλείψουμε τὸ ἄμφιο τοῦ Δανιὴλ Σεβαστείας *δῶρον δωρηθὲν παρὰ τοῦ ὑψηλοτάτου Μιχαὴλ Κωνσταντίνου Σούτζου Βοεβόδα 1785*, τοῦ ὁποίου φέρει καὶ τὸν θυρεό. Ἀποτελεῖ *ζυγὴ* μὲ τὸ ἐπιγονάτιο μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ὁράματος. Ἄσπρο σίπι, λίγο φθαρμένο, μὲ ἐπιθήματα ἀπὸ κόκκινο ἀτλάζι. Στὶς κεραῖες, ἀνθικὸ κόσμημα, μὲ χρυσόνημα καὶ μετάξι στολισμένο μὲ πούλιες, ποὺ δίνει ἔμφαση στὴ σκηνὴ τοῦ κέντρου ἀντὶ νὰ τὴν κρύβει. Προέρχεται καὶ αὐτό, ὅπως καὶ τὸ ἐπιγονάτιο, ἀπὸ ἐργαστήρια τῆς Βιέννης: οἱ παραστάσεις τῶν σταυρῶν εἶναι δυτικῆς τέχνης καὶ στὴν εἰκονογραφία καὶ στὴν ἐκτέλεση. Ἀνάλογο ἄμφιο, κεντημένο δέκα χρόνια ἀργότερα, δῶρο τοῦ ἴδιου ἡγεμόνα πρὸς τὸν ἴδιο ἱεράρχη —ἀλλὰ ὡς μητροπολίτη Βιζύης— κατέχει τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο.

Ἐπιγονάτιο. Ἀρχικὰ τὸ ἐπιγονάτιο ἦταν μαλακὸ ἐγχείριο ποὺ κρεμόταν ἀπὸ τὴ ζώνη τῶν κληρικῶν ὅπως τὰ μαντίλια ἀπὸ τὶς ζῶνες τῶν ἀρχόντων τοῦ Βυζαντίου, ποὺ κι αὐτὰ προῆλθαν ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ mappa ἢ mappula, τὸ ὕφασμα δηλαδὴ μὲ τὸ ὁποῖο ἔδιναν οἱ ὕπατοι τὸ σῆμα τῆς ἐκκινήσεως στοὺς ἀγῶνες. Ἀργότερα τὸ ὕφασμα τεντώθηκε μὲ σκληρὸ ρομβοειδὲς χαρτόνι καὶ χρυσοκεντήθηκε. Κρέμεται ἀπὸ ζώνη καὶ φθάνει ὡς τὸ γόνατο. Ὡς τὸν 12ο αἰώνα ἀποτελοῦσε ἀποκλειστικὸ ἄμφιο τοῦ ἐπισκόπου. Ἀργότερα ἐπεκτείνεται καὶ στοὺς ἄλλους ἀξιωματούχους κληρικούς.

Τὸν Γεράσιμο Παλαιῶν Πατρῶν τὸν ξαναβρίσκουμε στὸ ἐπιγονάτιο τῆς Πάτμου, ἀλλὰ ὡς Γεράσιμο Θηβῶν (1734) (εἰκ. 22) —πρὶν καταλάβει τὴν ἕδρα Πατρῶν. Τὸ ἄμφιο εἶναι κεντημένο σὲ ἐρυθρὸ μεταξωτὸ μὲ χρυσὸ σύρμα καὶ ἀργυρόνημα καὶ ἐκλεκτὸ λεπτὸ μετάξι· κοσμεῖται μὲ πλῆθος ἀπὸ μικρὰ μαργαριτάρια. Παριστάνει τὴν Ἁγία Τριάδα, ὄχι κατὰ τὸν βυζαντινὸ συμβολικὸ τρόπο τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ,

ἀλλὰ μὲ τὴν προσωποποίηση τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ ὅπως ἐπικράτησε κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας. Τὸ χρυσοκέντημα φέρει παράλληλα πρὸς τὶς ἐσωτερικὲς πλευρὲς τοῦ ρόμβου, τέσσερις ἰαμβικοὺς τρίμετρους στίχους:

\+ ΜΟΡΦΗΝ ΤΡΙΑΔΟΣ ΤΗΣ ΣΕΒΑΣΜΙΑΣ ΦΕΡΩ
ΚΟΣΜΩ ΔΕ ΓΟΝΥ ΔΕΣΠΟΤΟΥ ΙΕΡΑΡΧΟΥ
ΘΗΒΩΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ ΚΥΡ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ
ΤΟΥ ΠΙΣΤΟΥ ΛΑΤΡΟΥ ΘΕΟΥ ΤΡΙΣΥΠΟΣΤΑΤΟΥ - ΑΨΛΔ

Ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἄλλη ἐπιγραφή, τὸ ἐργόχειρο εἶναι ΠΟΝΟΣ ΕΥΣΕΒΙΑΣ, κεντήτριας τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τῆς ὁποίας τὰ ἔργα καλύπτουν μιὰ δεκαπενταετία. Εἶναι ὅλα ἔργα μικρῶν διαστάσεων, ἐκτελεσμένα μὲ μεγάλη ἐπιδεξιότητα, ἀλλὰ ὅπου ὁ πλοῦτος τοῦ φυτικοῦ διακόσμου ἐπισκιάζει τὸ θρησκευτικὸ θέμα καὶ δίνει στὰ μικρὰ αὐτὰ κομψοτεχνήματα μιὰ χάρη σχεδὸν κοσμική, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ βυζαντινὴ αὐστηρότητα. Μὲ ἐλαφρὲς παραλλαγὲς παρουσιάζεται καὶ τὸ ἐπιγονάτιο τοῦ πατριάρχη Νεοφύτου τοῦ ΣΤ΄ ἐκτεθειμένο κι αὐτὸ στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Πάτμου. Εἶναι ἔργο τῆς ἴδιας κεντήτριας —μὲ ἕνα χρόνο διαφορὰ— καὶ τὸ ἔχει ἀφήσει μὲ διαθήκη του ὁ πατριάρχης Νεόφυτος στὴ Μονή, μαζὶ μὲ τὸ ἐπιγονάτιο, τὰ κεντητὰ ἐπιμανίκια, τὸν μεγαλοπρεπὴ σάκκο του μὲ τὸ στιχάριο καὶ τὴν πατερίτσα του. (Βλ. Ἐκκλησιαστικὴ Ἀργυροχοΐα, εἰκ. 28).

Ἕνα ἄλλο ἐπιγονάτιο, πού, ὅπως τὸ λέντιο, ἔχει σχέση μὲ τὴν τελετὴ τοῦ Νιπτῆρος ποὺ γιορτάζεται στὴν Πάτμο, εἶναι τοῦ μητροπολίτη Μύρων Ἰακώβου μὲ τὴν παράσταση τοῦ Νιπτῆρος (εἰκ. 19). Τὴν ἐξιστόρηση τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου κάνουν καὶ οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές, ἀλλὰ μόνον ὁ Ἰωάννης (κεφ. ιγ΄) συμπληρώνει τὸ ἐπεισόδιο τοῦ «νιπτῆρος», πρὶν ἀπὸ τὸ δεῖπνο, καὶ τὴ διδασκαλία ποὺ ἐπακολούθησε. Εἰκονίζεται τὸ ἀνώγειο τῶν Ἱεροσολύμων ὅπου ἐπρόκειτο νὰ τελεσθεῖ ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος. Τὸ κυκλικὸ ὑπερῶο εἶναι στὸ ἐξωτερικὸ σκεπασμένο μὲ τροῦλο, ἐνῶ στὸ ἐσωτερικὸ ἔχει στρωθεῖ τὸ πεταλοειδὲς τραπέζι —τὸ *ἀκκούβιτο*— γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο οἱ μαθητὲς λύνουν τοὺς ἱμάντες τῶν ὑποδημάτων τους. Ὁ Χριστός, ὀρθός, στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ ἀκκουβίτου, σὰν ἕνας δάσκαλος μὲ τὸ χέρι ὑψωμένο στὴ στάση τοῦ ὁμιλοῦντος, ἑτοιμος νὰ δώσει τὸ μάθημα τῆς ταπεινοφροσύνης στοὺς ἀποστόλους, ἔχει περιζωθεῖ τὸ λέντιο· ἀπέναντί του ὁ Πέτρος διαμαρτύρεται γιὰ τὴν πρόθεση τοῦ δασκάλου. Ἡ σύνθεση εἶναι τέλεια ἰσορροπημένη σὲ τρία ἐπίπεδα, μὲ κάποια ἀπόπειρα προοπτικῆς. Ἡ δυτικὴ ἐπίδραση στὴ διάταξη, κυρίως μὲ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ ὑπερώου, εἶναι ἐμφανής. Παρατηροῦμε τελειότητα στὸ σχέδιο μὲ τὶς ὀρθὲς ἀναλογίες καὶ τὶς ἐξιδανικευμένες μορφές, βρισκόμαστε ὅμως μακριὰ ἀπὸ τὸ λιτὸ σχέδιο τοῦ βυζαντινοῦ Νιπτῆρος, ὅπως τὸ βρίσκουμε σὲ ἐπιγονάτια τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, τοῦ Μουσείου Victoria and Albert, τῆς Μονῆς Ἰβήρων κ.ἄ. Ἕνα γύρο ἡ μεγαλογράμματη καλλιγραφημένη ἐπιγραφὴ δανεισμένη ἀπὸ τὸ τροπάριο τῆς 5ης ὠδῆς τοῦ κανόνος τοῦ ὄρθρου τῆς Μ. Πέμπτης: *Ἡ τὸ ἄσχετον κρατοῦσα καὶ ὑπερῶον ἐν αἰθέρι ὕδωρ | ἡ ἀβύσους χαλινοῦσα καὶ θαλάσσας ἀναχαιτίζουσα Θ(εο)ῦ σοφί|α ὕδωρ νιπτῆρι βάλει πόδας ἀποπλύνει δ(οῦ)λο}ς δούλων δε|σπότης*, συμπληρώνεται μὲ τὸ ὄνομα τοῦ κτήτορα καὶ μὲ τὴ χρονολογία: *Ἰακώβου τοῦ πανιερωτάτου μητροπολίτου Μυρέ(ων) ἀϡ΄ φευρου|αρίω κ̄*. Στὸ «Βραβεῖον» τῆς Μονῆς διαβάζουμε σχετικὰ μὲ τὸν Ἰάκωβο: *1601 Ἰανουαρίου 18 ἐκοιμήθην ὁ δοῦλος τοῦ Θεοῦ ὁ πανιερώτατος μητροπολίτης Μύρων Ἰάκωβος, καὶ ἀδελφὸς ἡμῶν πάτμιος.*

Στὸ ἐπιγονάτιο τῆς Ἀναστάσεως (εἰκ. 21) ἡ παράσταση εἰκονίζεται στὸν τύπο τῆς Εἰς Ἅδου Καθόδου μὲ τὸν Ἀδάμ, τὴν Εὔα, τὸν Ἰωάννη Πρόδρομο καὶ ἕναν προφητάνακτα. Πάνω ἀπὸ τὴ σκηνή, ἀντὶ τοῦ Χριστοῦ, ἄγγελος κρατεῖ τὸ σταυρό, τρόπαιο τῆς νίκης κατὰ τοῦ θανάτου. Ὁ ἐσωτερικὸς ρόμβος περιβάλλεται ἀπὸ πλατὺ περιχείλωμα ἀπὸ κόκκινο μετάξι μὲ τὰ σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν στὶς γωνίες καὶ ἕνα γύρο τὸ στιχηρὸν τῶν αἴνων τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα: *Ἀνάστασιν Χριστοῦ θεασάμενοι |*

προσκυνήσωμεν Ἅγιον | Κύριον Ἰησοῦν Χριστὸν | τὸν μόνον ἀναμάρτητον. Ἡ εἰκονογραφία εἶναι βυζαντινὴ ἀλλὰ στὴν πιὸ ἁπλή της μορφή. Ὁ ἄγγελος ὅμως ποὺ ἀντὶ τοῦ Χριστοῦ κρατεῖ τὸ τρόπαιο τῆς δόξης, καθὼς καὶ τὰ δύο μικρὰ μετάλλια στὶς ὁριζόντιες γωνίες τῆς παραστάσεως τοῦ ἀμφίου, στὸ ἕνα ἐκ τῶν ὁποίων διαβάζουμε: S(anctus) M(undi) R(edemptor) —τὸ ἄλλο εἶναι δυσανάγνωστο— μᾶς ὁδηγοῦν στὴ Δύση. Στὴ Δύση μᾶς ὁδηγεῖ καὶ ὁ ὕμνος ποὺ ἔχει μεταφραστεῖ στὴ ρωμαιοκαθολικὴ ἀκολουθία: Crucem tuam adoramus. Πρόκειται ἄραγε γιὰ τεχνίτη τῆς Δύσεως ποὺ ἐργάζεται καὶ γιὰ τοὺς ὀρθοδόξους;

Ἀπὸ δυτικὸ ἐργαστήριο προέρχεται καὶ ἕνα ἐπιγονάτιο σὲ θαλασσὶ μεταξωτὸ μὲ τὸ Ὅραμα τοῦ Ἰωάννη. Στὸ κέντρο ἕνας κύκλος μὲ κυματοειδεῖς ἀκτίνες περιέχει σὲ μικρογραφία τὴν παράσταση. Εὐρὺ πλαίσιο ὁλόγυρα διακοσμεῖται μὲ ἑλικοειδὴ βλαστό. Τὸ ἐργόχειρο τοῦτο καθὼς καὶ δύο ὀρθογώνια *ριπίδια* σὲ μουσταρδὶ μεταξωτὸ θυμίζουν τὰ ἀρτοφόρια τῆς ρωμαιοκαθολικῆς Ἐκκλησίας ποὺ ὀνομάζονται *ἤλιοι* (ostensoirs). Τὸ δεύτερο μάλιστα φέρει καὶ τὸ συμπίλημα ποὺ χαρακτηρίζει τὰ ostensoirs: I(n) H(oc) S(igno) V(inces).

Γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε τὸ βαθμὸ τῆς πολυτέλειας μέσα στὴν ὁποία γίνονταν οἱ τελετὲς στὴν Πάτμο τοῦ 17ου αἰώνα, ἀρκεῖ νὰ σταθοῦμε στὸ ἐπιγονάτιο μὲ τὸ Τρίμορφο (εἰκ. 17). Τὸ χρυσὸ σύρμα πάνω στὴ φωτεινότητα τοῦ κυανοῦ βάθους, ἡ γνώση μὲ τὴν ὁποία προσαρμόζεται ἡ παράσταση στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀμφίου, οἱ γραμμὲς μὲ τὴν τέλεια ἀκρίβεια συντελοῦν σὲ μιὰ διακοσμητικὴ αἴσθηση, ἐνῶ ἡ εἰκονογραφία τοῦ ἀμφίου ἐξυπηρετεῖ τὸ δόγμα στὴν πιὸ αὐστηρή του μορφή. Ὁ Χριστὸς τῆς Δεήσεως δὲν εἶναι ἐδῶ ὁ Παντοκράτωρ, εἶναι ὁ νεαρὸς πτερωτὸς ἄγγελος —ὁ τῆς *μεγάλης βουλῆς ἄγγελος*— ποὺ ἔρχεται πάνω σὲ σύννεφα καὶ τροχοὺς γιὰ νὰ κρίνει τοὺς ἀνθρώπους (Ἡσαΐας θ΄, 6). Τὰ τέσσερα σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν φέρνουν στὰ πέρατα τῆς γῆς τὸ μήνυμα. Στὸ πλαίσιο τὰ ἐδάφια 4 καὶ 5 ἀπὸ τὸν 44ο ψαλμὸ ποὺ ἀπαγγέλλει ὁ λειτουργὸς τὴ στιγμὴ ποὺ περιβάλλεται τὸ ἄμφιο: *Περίζωσαι τὴν ρομφαίαν σου ἐπὶ τὸν μηρόν σου, | δυνατέ, τῇ ὡραιότητί σου καὶ τῷ κάλλει σου | καὶ ἔντεινον καὶ κατευοδοῦ καὶ βασίλευε...*

Τὸ πιὸ θαυμαστὸ γιὰ τὴν τέχνη του ὄχι μόνον ἀπὸ τὰ ἐπιγονάτια ἀλλὰ κι ἀπὸ τὰ ἄλλα χρυσοκεντήματα εἶναι τὸ ἐπιγονάτιο μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἀναπεσόντος, τοῦ 15ου αἰώνα (εἰκ. 16). Ἡ παράσταση εἰκονίζεται ὄχι ὅπως συνηθίζεται, κατὰ τὴ διαγώνιο τοῦ ἀμφίου, ἀλλὰ κατὰ τοὺς ἄξονες τοῦ ὀρθογωνίου, καὶ τοῦτο γιατὶ πολλὲς φορὲς οἱ ἱερεῖς φοροῦσαν τὸ ἐπιγονάτιο κρεμώντας το ὄχι ἀπὸ τὴ μέση ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ὦμο χιαστί. Παριστάνει τὸ Βρέφος-Ἰησοῦ ξαπλωμένο σὲ λίκνο μὲ τὸ κεφάλι ἀκουμπισμένο στὸ δεξί του χέρι. Ἕνας ἄγγελος τὸν παραστέκει, ἀριστερά, κρατώντας δοχεῖο μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, ἐνῶ ἡ Θεοτόκος, δεξιά, ἀνεμίζει προστατευτικὰ μὲ ριπίδιο τὸν ὕπνο τοῦ Βρέφους. Ἡ παράσταση εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν προφητεία τοῦ Ἰακώβ (Γένεσις μθ΄, 9): *Ἀναπεσὼν ἐκοιμήθης ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ αὐτόν;* Ἡ εἰκόνα συμβολίζει τὴν ἐνσάρκωση τοῦ Λόγου καὶ τὴ λύτρωση τοῦ κόσμου (Ἰωάννης α΄, 14). Ὡς Ἀναπεσὼν ὁ Χριστὸς ἀναφέρεται καὶ στὰ ἰδιόμελα τοῦ Μ. Σαββάτου. Ὁλόκληρο τὸ ὕφασμα σκεπάζεται ἀπὸ τὸ ἀργυροκέντημα σὲ βελονιὰ μπακλαδωτή. Μὲ ἀργυρόνημα θαλασσὶ σὲ βελονιὰ καμάρες διανθίζεται τὸ λίκνο, τὸ ἔνδυμα τῆς Θεοτόκου καὶ τὸ ριπίδιο. Ὁ πλοχμὸς τῆς παρυφῆς σχηματίζει σταυροὺς καὶ μετάλλια μὲ ἀστέρια. Σὲ ἐλάχιστα σημεῖα, κόκκινα μετάξια διαστίζουν τὸ ἀργυροκέντημα δίνοντάς του μιὰ νότα ζωηρή, ποὺ ἀντὶ νὰ ἐνοχλεῖ τὴν πνευματικότητα τῆς εἰκόνας, ἀντίθετα τὴν ἐπιτείνει ἀνακαλώντας στὴ μνήμη τὸν μέλλοντα σταυρικὸ θάνατο τοῦ Βρέφους.

Ἐπιμανίκια. Ὁ πλούσια κοσμημένος μὲ φύλλα καὶ ἄνθη βλαστὸς τοῦ ἐπιγονατίου τῆς Εὐσεβίας ἀπαντᾶ ὅμοιος καὶ σὲ μιὰ *ζυγὴ* ἐπιμανικίων (εἰκ. 23). Ἐκφύεται ἀπὸ γλάστρα καὶ σχηματίζει ὠοειδὲς πλαίσιο ποὺ περιβάλλει τὶς μορφὲς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ: Ἄγγελο καὶ Θεοτόκο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα τοῦ διακόσμου, τὰ δύο ἄμφια μοιάζουν καὶ ὡς πρὸς τὴ χρήση τῶν ἐκλεκτῶν ὑλικῶν καὶ τὴ λεπτολόγο ἐκτέλεση μὲ τὴ διακόσμηση ἀπὸ μαργαριτάρια. Ὥστε μποροῦμε νὰ ἀποδώσουμε καὶ τὰ ἐπιμανίκια στὴν ἴδια κεντήτρια ἢ στὸ ἴδιο ἐργαστήριο. Τὰ ἐπιμανίκια συμβολίζουν τὶς χειροπέδες μὲ τὶς ὁποῖες ἔδεσαν τὸν Σωτῆρα καὶ τὸν ἔφεραν στὸν Καϊάφα. Ὡς τὸν 12ο αἰώνα ἀποτελοῦν ἀποκλειστικὸ ἐπισκοπικὸ ἄμφιο. Μετὰ τὸν 15ο αἰώνα ἀναφέρονται καὶ ὡς ἄμφια τῶν πρεσβυτέρων. Μετὰ τὴν Ἅλωση ἡ χρήση τους ἐπεκτάθηκε καὶ στοὺς διακόνους.

Μίτρα. Στοὺς παλαιοχριστιανικοὺς χρόνους δὲν ἐπιτρέπεται ἡ χρήση καλύμματος τῆς κεφαλῆς στοὺς λειτουργοὺς τοῦ Ὑψίστου, κι αὐτὸ γιὰ δύο λόγους: πρῶτον ἕνεκα τῆς διαταγῆς τοῦ Παύλου περὶ *τοῦ ἀκατακαλύπτως προσεύχεσθαι*, ἀφοῦ κεφαλὴ εἶναι ὁ Χριστός, καὶ δεύτερον διότι *ὁ ἱερέας γυμνὸς τὴν κεφαλὴν ἐδέχθη τὴν χειροτονίαν.* Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Κυρίλλου Λουκάρεως, ποὺ ὡς πατριάρχης Ἀλεξανδρείας ἔφερε μίτρα καὶ ἔγινε κατόπιν Οἰκουμενικός (Νοέμβριος τοῦ 1620), διαδίδεται ἡ μίτρα στὴν Ἀνατολικὴ Ἐκκλησία. Ἡ μίτρα προέρχεται ἀπὸ τὸ *καμμελαύκειον*, τὸ στέμμα δηλαδὴ τοῦ αὐτοκράτορα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν. Σὰν βασιλικὸ κάλυμμα ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Κωνσταντίνο Πορφυρογέννητο. Εἶναι κυλινδρικὸ κάλυμμα τῆς κεφαλῆς ἀπὸ ὕφασμα μάλλινο ἢ βελοῦδο πάνω στὸ ὁποῖο ράβονται *ἐπιθήματα* μεταξωτὰ χρυσοκέντητα.

Δύο χρυσοκέντητες μίτρες ἐκτίθενται στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Πάτμου: Ἡ πρώτη (εἰκ. 24-25) φέρει πολλὲς παραστάσεις στὸν περίγυρο, χωρὶς σειρά: Βαϊοφόρο, Ἔγερση Λαζάρου, Σταύρωση, Ψηλάφηση Θωμᾶ, Εἰς Ἅδου Κάθοδο, καὶ τὸ κενὸ πληροῦν σεραφεὶμ καὶ χερουβεὶμ. Ἀποδίδεται, ἀπὸ τὴν παράδοση, στὸν κτήτορα τῆς Μονῆς Ἀλέξιο Κομνηνὸ ἀλλὰ ἡ ἐργασία της δὲν μοιάζει διόλου νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ *Χρυσόκλαβον* τοῦ παλατιοῦ. Ἡ δεύτερη (εἰκ. 26-27) εἶναι ὁ *μαλακὸς σκοῦφος* ποὺ χρησιμοποιεῖται στὰ μοναστήρια. Καταλήγει σὲ κόγχες καὶ φέρει ἀπὸ τὴ μιὰ παρειὰ τὸν Χριστὸ ὡς Μέγα Ἀρχιερέα, ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸν δικέφαλο ἀετὸ τὸν ὁποῖο στέφει κουβούκλιο τῆς Ἐκκλησίας. Εἶναι *κτῆμα τοῦ Νεκταρίου Φιλιππουπόλεως* (1682), ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἡ ἐπιγραφὴ στὸν τεπέ.

Σάκκος. Πολλοὺς σάκκους κατέχει ἡ Μονὴ ἀλλὰ ὄχι χρυσοκέντητους. Ὁ ὡραιότερος ἀνήκει, κατὰ τὴν παράδοση, στὸν οἰκουμενικὸ πατριάρχη Νεόφυτο τὸν ΣΤ΄, ποὺ τὸν κληροδοτεῖ, ὅπως εἴπαμε πιὸ πάνω, μαζὶ μὲ ἄλλα ἄμφια στὴ Μονὴ τῆς Πάτμου (εἰκ. 28).

Ὁ σάκκος ἀποτελεῖ σήμερα τὸ κατ' ἐξοχὴν ἀρχιερατικὸ ἄμφιο τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας. Ὅπως τὸ ὠμοφόριο καὶ ἡ μίτρα, ἔτσι καὶ ὁ σάκκος προέρχεται ἀπὸ τὸ αὐτοκρατορικὸ βεστιάριο. Τὸ σχῆμα του μοιάζει μὲ τὴ δαλματικὴ τῶν λατίνων: κοντὸς χιτώνας μὲ πλατιὰ μισομάνικα. Τὰ δύο τετράγωνα μέρη ποὺ τὸν ἀποτελοῦν εἶναι ραμμένα στοὺς ὤμους καὶ συνδέονται στὰ πλάγια μὲ κωδωνίσκους, ποὺ θυμίζουν τὸ ἔνδυμα τοῦ βιβλικοῦ ἀρχιερέα (Ἔξοδος κη΄), ἀλλὰ καὶ μὲ κορδέλες. Μαρτυρία τοῦ 13ου αἰώνα μᾶς πληροφορεῖ πὼς ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως τὸν φοροῦσε μόνον στὶς τρεῖς μεγάλες γιορτὲς τοῦ χρόνου: Χριστούγεννα, Πάσχα καὶ Πεντηκοστή. Μετὰ τὴν Ἅλωση φαίνεται πὼς γενικεύεται ἡ χρήση του σ' ὅλους τοὺς ἐπισκόπους.

Ὁ σάκκος τοῦ Νεοφύτου εἶναι κομμένος σὲ λευκὸ ταφτά. Στὶς παρυφὲς —ποδόγυρο καὶ ὤμους— μεγάλες ἐπιφάνειες ἔχουν κεντηθεῖ μὲ χρυσόνημα κι ἔχουν διακοσμηθεῖ, μὲ ἐξαίσιο γοῦστο, μὲ μακροὺς μίσχους ποὺ ἀπολήγουν σὲ ἀνθοφόρα φυλλώματα ποικιλοτρόπως διατεταγμένα. Τὰ ἴδια μοτίβα παρουσιάζονται στὸ στιχάριο καὶ στὸ ἐπιτραχήλιο καὶ ἀνήκουν στὴ μεγάλη στιγμὴ τῆς εὐρωπαϊκῆς κεντητικῆς. Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ φθάνουμε στὸ ὑπέρτατο σημεῖο τῆς κεντητικῆς, ποὺ ἐποφθαλμιοῦσε νὰ προσεγγίσει τὴ ζωγραφική. Καὶ ὅμως, τὸ χρυσὸ ποὺ μαρμαίρει ἀνάμεσα στὰ χρωματιστὰ μετάξια ἀποκλείει κάθε ἀντιζηλία μὲ τὴ ζωγραφική.

ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΠΕΠΛΑ

Ἀπὸ τὰ διακοσμητικὰ πέπλα θὰ ἀναφέρουμε τὰ ἱερότερα: τρία καλύμματα τῆς λάρνακας τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου μὲ μικρὲς παραλλαγὲς μεταξύ τους (εἰκ. 7). Ὁ κάμπος καὶ τῶν τριῶν ἀπὸ πράσινο μεταξωτὸ πλαισιώνεται ἀπὸ ἀνθικὸ ἑλικοειδὴ πλοχμό, ἐνῶ δέσμες ἀπὸ ἄνθη ἀνομοιόσχημες —στὶς γωνίες καὶ στὸ κέντρο τῶν πλευρῶν— περιβάλλουν σταυρὸ τυποποιημένο καὶ αὐτὸν σὲ κόσμημα. Τὸ ἐργόχειρο προέρχεται ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ φέρει τὴν ὑπογραφὴ τῆς κεντήτριας Σοφίας, κόρης καὶ μαθήτριας τῆς Μαριώρας. Κεντημένο μὲ χρυσόνημα, τὸ ἔργο, λόγω τοῦ διακόσμου του πλησιάζει τὴν κοσμικὴ χρυσοκεντητική.

Τὸ σκευοφυλάκιο τῆς Πάτμου μᾶς προσφέρει ἕνα ὅραμα ζωῆς μέσα στὰ πλαίσια τῶν νησιῶν τοῦ Αἰγαίου ποὺ ἔζησαν μιὰ χριστιανοσύνη βασανισμένη. Γιὰ νὰ χαρεῖς τὰ ἔργα του δὲν χρειάζεται οὔτε ἐπιστήμη, οὔτε πολυμάθεια· ἁπλῶς ν' ἀποδεχτεῖς τὸ θέαμα ποὺ προσφέρεται στὰ μάτια στου. Ὑπάρχουν ἰδέες πιὸ ἀληθινὲς ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ποὺ συνηγοροῦν γιὰ νὰ αἰχμαλωτίσουν τὸ λογισμό σου.

Ἡ ἔνατη ἑκατονταετηρίδα ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ συγκεντρώσουμε τὶς πολύτιμες μαρτυρίες ποὺ μένουν ἀπὸ τὴ θεία λατρεία στὸ μοναστήρι. Νὰ δώσουμε ὅμως, στὸν ἀκατατόπιστο ἀναγνώστη, μιὰ εἰκόνα, ἔστω καὶ συνοπτική, μιᾶς περιόδου ἐννιὰ αἰώνων, ἀποτελεῖ ἐγχείρημα δύσκολο ὅταν λάβει κανεὶς ὑπόψη τοὺς ποικίλους φορεῖς ποὺ ἔπαιξαν τὸ ρόλο τους στὴ συγκομιδὴ αὐτῶν τῶν θησαυρῶν σὲ καιροὺς ταραγμένους. Γιὰ νὰ γραφεῖ ἡ ἱστορία τοῦ σκευοφυλακίου πρέπει πρῶτα νὰ ἐξετασθεῖ τὸ Ἀρχεῖο, οἱ κατὰ καιροὺς κατάλογοι, οἱ διαθῆκες, οἱ δωρεές, τὰ συμβολαιογραφικὰ κατάστιχα, ἕνας κόσμος ἀπὸ ἔγγραφα ποὺ ἀντανακλᾶ τὸ γεωγραφικό, οἰκονομικὸ καὶ πολιτικὸ περιβάλλον καὶ ποὺ ἄρχισε ἤδη νὰ τραβάει τὴν προσοχὴ τῶν μελετητῶν.

Κι ὅμως, ἔστω καὶ μ' αὐτοὺς τοὺς ὅρους, ἡ προσπάθεια ἦταν ἀναγκαία καὶ χρήσιμη γιατὶ τὰ ἔργα αὐτὰ —ὅποιος κι ἂν εἶναι ὁ ἀριθμός τους— παραμένουν σπάνια καὶ σκορπισμένα σὲ σχέση μὲ τὴν ἀρχική τους παραγωγή. «Τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι σὰν τὰ ἀρώματα ποὺ σκόρπισε στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ ἡ Μαρία τῆς Βηθανίας· — ἔγραφε πρόσφατα ἕνας ρωμαιοκαθολικὸς ἐπίσκοπος σχετικὰ μὲ τὰ ἄμφια τῆς ἐπισκοπῆς του— κάποιος Ἰούδας μίζερος, στενοκέφαλος, φιλάργυρος, θὰ ἔλεγε: *διατί τοῦτο τὸ μῦρον οὐκ ἐπράθη τριακοσίων δηναρίων καὶ ἐδόθη τοῖς πτωχοῖς;*» Ἀλλὰ τὸ πλήρωμα τῆς Ἐκκλησίας γνωρίζει τὴ βαθύτατη ὀφειλή του στοὺς καλλιτέχνες ποὺ ἔψαλαν, μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, τὴ δόξα τοῦ Θεοῦ καὶ βοήθησαν ἔτσι τοὺς πιστοὺς νὰ μεταλάβουν τῆς Θείας Παρουσίας.

1. Ἀέρας μὲ παράσταση Θρήνου. Ἔργο τῆς κεντήτριας Μαριώρας καὶ ἀφιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Ἀναστασίου. Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1753.

2. Ἐπιτάφιος μὲ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ-Ἀμνοῦ δορυφορούμενου ἀπὸ τὶς οὐράνιες δυνάμεις. 15ος αἰώνας.

3. Ἐπιτάφιος μὲ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ -Ἀμνοῦ δο δυνάμεις. Ἀφιέρωμα τοῦ μητροπολίτη Ματθαίου Μύρων.

3. Ἐπιτάφιος μὲ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ - Ἀμνοῦ δορυφορούμενου ἀπὸ τὶς οὐράνιες δυνάμεις. Ἀφιέρωμα τοῦ μητροπολίτη Ματθαίου Μύρων. 1460.

4

5

4. *Ἀέρας μὲ παράσταση Θρήνου. Τὸ ἄμφιο περιβάλλει πλούσιος ἀνθικὸς διάκοσμος. Ἔργο τῆς κεντήτριας Φλοροῦς. 1703.*

5. *Δισκοκάλυμμα μὲ παράσταση τοῦ Χριστοῦ ὡς Ἄκρα Ταπείνωση. Ἀποδίδεται στὴν κεντήτρια Φλορού. Περίπου 1703.*

6

6. *Ποτηροκάλυμμα. Ὁ Βασιλεὺς τῆς Δόξης μέσα στὸ Ποτήριο – ἡ Ἀνάσταση. Σύνολο μὲ τὸν ἀέρα καὶ τὸ δισκοκάλυμμα (εἰκ. 4 καὶ 5). Περίπου 1703.*

7

7. *Κάλυμμα τῆς λάρνακας τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου. Ἐργόχειρο τῆ Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1749.*

6. Ποτηροκάλυμμα. Ὁ Βασιλεὺς τῆς Δόξης μέσα στὸ Ποτήριο – ἡ Ἀνάσταση. Σύνολο μὲ τὸν ἀέρα καὶ τὸ δισκοκάλυμμα (εἰκ. 4 καὶ 5). Περίπου 1703.

λλει πλούσιος ἀνθικὸς

κρα Ταπείνωση.

7

7. Κάλυμμα τῆς λάρνακας τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου. Ἐργόχειρο τῆς κεντήτριας Σοφίας. Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1749.

8

9

9. Κόσμημα παρυφῆς ἀπὸ τὸ ἐπιτραχήλιο τῆς εἰκ. 8. Σταυροὶ ρόδακες καὶ δικέφαλος ἀετός.

8. Τὸ ἐπιτραχήλιο τῶν Ἱεραρχῶν. Λεπτομέρεια μὲ τὰ τρία ζεύγη τῶν Ἱεραρχῶν: Πέτρος–Παῦλος, Γρηγόριος–Βασίλειος, Ἰωάννης Χρυσόστομος–Νικόλαος. 15ος αἰώνας.

10. Τὸ ἐπιτραχήλιο μὲ τὶς Ἑορτές, χωρισμένες ἀπὸ ζεύγη ἱεραρχῶν. Στὴν εἰκόνα δύο ζεύγη ἱεραρχῶν, ἡ Πεντηκοστή, ἡ Εἰς Ἅδου Κάθοδος καὶ ἡ πλατιὰ ταινία μὲ τὸ κόσμημα τῆς παρυφῆς. 15ος αἰώνας.

9. Κόσμημα παρυφῆς ἀπὸ τὸ ἐπιτραχήλιο τῆς εἰκ. 8. Σταυροὶ ρόδακες καὶ δικέφαλος ἀετός.

8. Τὸ ἐπιτραχήλιο τῶν Ἱεραρχῶν. Λεπτομέρεια μὲ τὰ τρία ζεύγη τῶν Ἱεραρχῶν: Πέτρος–Παῦλος, Γρηγόριος–Βασίλειος, Ἰωάννης Χρυσόστομος–Νικόλαος. 15ος αἰώνας.

10

10. Τὸ ἐπιτραχήλιο μὲ τὶς Ἑορτές, χωρισμένες ἀπὸ ζεύγη ἱεραρχῶν. Στὴν εἰκόνα δύο ζεύγη ἱεραρχῶν, ἡ Πεντηκοστή, ἡ Εἰς Ἅιδου Κάθοδος καὶ ἡ πλατιὰ ταινία μὲ τὸ κόσμημα τῆς παρυφῆς. 15ος αἰώνας.

11. Ἐπιτραχήλιο. Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος σὲ ἐλλειπτικὰ πλαίσια ποὺ σχηματίζονται ἀπὸ τὸ ἀνθικὸ κόσμημα. (Λεπτομέρεια). Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κρήτης. 1728.

12. Λέντιο μὲ ἀνθικὸ διάκοσμο. Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κρήτης. Θυ

Πέτρος καὶ Παῦλος σὲ ἐλλειπτικὰ πλαίσια ποὺ
μημα. (Λεπτομέρεια). Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κρήτης. 1728.

12. Λέντιο μὲ ἀνθικὸ διάκοσμο. Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κρήτης. Θυρεὸς τῆς οἰκογένειας Καλλέργη. 18ος αἰώνας.

13

13. Σταυρόσχημο ἐπίθημα ὠμοφορίου. Εἰκονίζεται στὸ κέντρο ὁ Εὐαγγελισμὸς καὶ στὶς κεραῖες τέσσερις προφῆτες. 15ος αἰώνας.

14

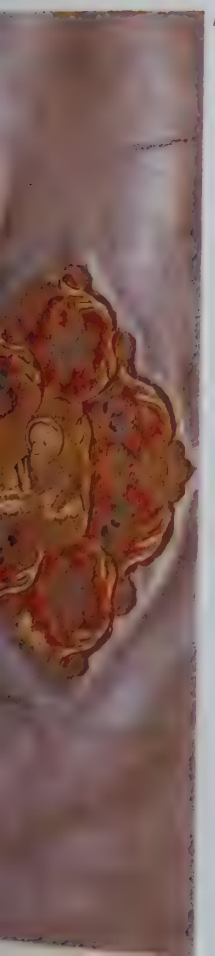
14. Σταυρόσχημο ἐπίθημα ὠμοφορίου τοῦ Γερασίμου Παλαιῶν Πατρῶν. Ἡ Σταύρωση περιβάλλεται ἀπὸ τοὺς τέσσερις εὐαγγελιστές. Ἔργο τῆς κεντήτριας Μαριώρας. 1746.

15

15. Πόλος ὠμοφορίου τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Σεραφεὶ
τοῦ πλανηθέντος προβάτου. Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κω

13. Σταυρόσχημο ἐπίθημα ὠμοφορίου. Εἰκονίζεται στό κέντρο ὁ Εὐαγγελισμός καί στίς κεραῖες τέσσερις προφῆτες. 15ος αἰώνας.

14



14. Σταυρόσχημο ἐπίθημα ὠμοφορίου τοῦ Γερασίμου Παλαιῶν Πατρῶν. Ἡ Σταύρωση περιβάλλεται ἀπό τούς τέσσερις εὐαγγελιστές. Ἔργο τῆς κεντήτριας Μαριώρας. 1746.

15

15. Πόλος ὠμοφορίου τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Σεραφείμ τοῦ Α΄, μέ τήν παράσταση τοῦ πλανηθέντος προβάτου. Ἀπό ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1732.

16. Ἐπιγονάτιο. «Ὁ Ἀναπεσών».
Παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς ὡς Βρέφος, ξαπλωμένος σὲ λίκνο. 15ος αἰώνας.

17. Ἐπιγονάτιο. Τὸ Τρίμορφο. Ὁ Χριστὸς παριστάνεται ὡς νεαρὸς πτερωτὸς ἄγγελος ἐπάνω σὲ σύννεφα καὶ τροχούς: «ὁ τῆς μεγάλης βουλῆς ἄγγελος». 17ος αἰώνας.

πλωμένος σὲ λίκνο. 15ος αἰώνας.

17. Ἐπιγονάτιο. Τὸ Τρίμορφο. Ὁ Χριστὸς παριστάνεται ὡς νεαρὸς πτερωτὸς ἄγγελος ἐπάνω σὲ σύννεφα καὶ τροχούς: «ὁ τῆς μεγάλης βουλῆς ἄγγελος». 17ος αἰώνας.

18

18. Ἐπιγονάτιο. Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς. Στὴν παρυφὴ μετάλλια μὲ τὴ Θεοτόκο καὶ στηθάρια ἁγίων. 17ος αἰώνας.

19

19. Ἐπιγονάτιο μὲ παράσταση τοῦ Νιπτῆρος. Τοῦ μητροπολίτη Μύρων Ἰακώβου. 1600.

20

21

22

22. Ἐπιγονάτιο τοῦ Γερασίμου Θηβῶν (Παλαιῶν Πατρῶν). Παριστάνεται ἡ Ἁγία Τριάδα. Ἔργο τῆς κεντήτριας Εὐσεβίας, ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1734.

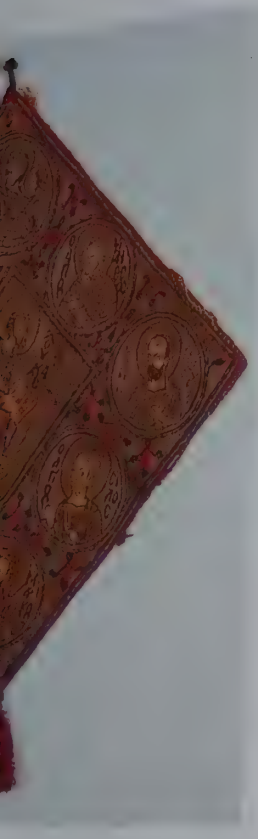
23. Ζεῦγος ἐπιμανικίων. Ὁ Εὐαγγελισμός. Προφανῶς σύνολο μὲ τὸ ἐπιγονάτιο τῆς εἰκ. 22.

23

20. Ἐπιγονάτιο. Ἡ Ἀποκάλυψις, τὸ Ὅραμα τοῦ Ἰωάννη. Κάτω, ὁ ὅσιος Χριστόδουλος προσφέρει τὸ ναό. Δωρεὰ τοῦ Μιχαὴλ Σούτζου. 1787.

21. Ἐπιγονάτιο μὲ τὴν Εἰς Ἅδου Κάθοδο. Βυζαντινὴ εἰκονογραφία, δυτικὴ τέχνη.

18



ς Λουκάς. Στὴν παρυφὴ
θάρια ἁγίων. 17ος αἰώνας.

19

19. Ἐπιγονάτιο μὲ παράσταση τοῦ Νιπτῆρος. Τοῦ μητροπολίτη Μύρων Ἰακώβου. 1600.

20

21

22. Ἐπιγονάτιο τοῦ Γερασίμου Θηβῶν (Παλαιῶν Πατρῶν). Παριστάνεται ἡ Ἁγία Τριάδα. Ἔργο τῆς κεντήτριας Εὐσεβίας, ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1734.

22

23. Ζεῦγος ἐπιμανικίων. Ὁ Εὐαγγελισμός. Προφανῶς σύνολο μὲ τὸ ἐπιγονάτιο τῆς εἰκ. 22.

23

20. Ἐπιγονάτιο. Ἡ Ἀποκάλυψις, τὸ Ὅραμα τοῦ Ἰωάννη. Κάτω, ὁ ὅσιος Χριστόδουλος προσφέρει τὸ ναό. Δωρεὰ τοῦ Μιχαὴλ Σούτζου. 1787.

21. Ἐπιγονάτιο μὲ τὴν Εἰς Ἅδου Κάθοδο. Βυζαντινὴ εἰκονογραφία, δυτικὴ τέχνη.

24

25

26

27

24-25. Μίτρα. Εἰς Ἅδου Κάθοδος, Χορὸς τῶν σεραφείμ. Ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν παράδοση στὸν Ἀλέξιο Α΄ Κομνηνό.

26-27. Μίτρα μοναχικοῦ σχήματος. Ὁ Χριστὸς Μέγας Ἀρχιερεύς, ὁ δικέφαλος ἀετός. «Κτῆμα Νεκταρίου Φιλιππουπόλεως». 1682.

28

28. Σάκκος τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Νεοφύτου τοῦ ΣΤ΄, κατὰ τὴν παράδοση. Μέσα 18ου αἰώνα.

24

26

25

27

28

26-27. Μίτρα μοναχικοῦ σχήματος. Ὁ Χριστὸς Μέγας Ἀρχιερεύς, ὁ δικέφαλος ἀετός. «Κτῆμα Νεκταρίου Φιλιππουπόλεως». 1682.

28. Σάκκος τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Νεοφύτου τοῦ ΣΤ΄, κατὰ τὴν παράδοση. Μέσα 18ου αἰώνα.

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΡΓΥΡΟΧΟΪΑ

Η ἐκκλησιαστικὴ ἀργυροχοΐα, κλάδος τῆς καλλιτεχνικῆς μεταλλοτεχνίας, μελετᾶ τὰ ἀργυρὰ σκεύη καὶ τὰ λειτουργικὰ ἀντικείμενα ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὴ λατρεία. Ὁ ὅρος σημαίνει ἐπίσης τὸ σύνολο τῶν ἐργαστηρίων, προϊόντων καὶ καλλιτεχνικῶν προτιμήσεων μιᾶς ἐποχῆς ἢ περιοχῆς. Ἀντικείμενο τῆς νεοελληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀργυροχοΐας εἶναι ἡ μελέτη τῶν ἔργων ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τὸν 16ο αἰώνα καὶ ἑξῆς στὸν σημερινὸ ἑλλαδικὸ χῶρο καὶ τὸν εὐρύτερο, τῆς Διασπορᾶς, κατασκευασμένα ἀπὸ ἕλληνες τεχνίτες ἢ εἰσηγμένα.

Ὅλα τὰ ἔργα καλύπτουν συγκεκριμένες λειτουργικὲς ἀνάγκες καὶ ἔχουν καθορισμένους τύπους. Ἡ Θεία Εὐχαριστία ὑπηρετεῖται ἀπὸ τὰ κατ' ἐξοχὴν ἱερὰ σκεύη: τὸ Ἅγιο Ποτήριο, τὸ ζέον, τὸ δισκάριο, τὸν ἀστερίσκο, τὴ λόγχη, τὴ λαβίδα καὶ τὸ ἀρτοφόριο. Ἀπὸ τὰ ἱερὰ βιβλία πολυτελὴ στάχωση ἔχουν τὸ Εὐαγγέλιο, τὸ Τετραευαγγέλιο, σπάνια ἡ Καινὴ Διαθήκη καί, πρόσφατα, ὁ Ἀπόστολος. Ἑξαπτέρυγα καὶ σταυροὶ λιτανείας χρησιμοποιοῦνται ὡς λάβαρα. Τὸ θυμίαμα καίγεται μέσα σὲ θυμιατήρια καὶ σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις, κυρίως στὶς μονές, σὲ κατζία· παλιὰ φυλαγόταν σὲ λιβανωτὸ ἢ σὲ κιβώτιο θυμιάματος. Οἱ ἐκκλησίες φωτίζονται ἀπὸ καντῆλες, πολυκάντηλα καί, σὲ ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις, ἀπὸ πολυελέους. Μικρὰ μανουάλια καῖνε στὴν Ἁγία Τράπεζα καὶ ἄλλα, μεγάλα, ἐμπρὸς στὴν Ὡραία Πύλη. Τὰ ἱερὰ λείψανα φυλάγονται σὲ πλούσια κοσμημένες θῆκες. Εἰδικὲς τελετὲς ὑπηρετοῦν ὁ σταυρός, ὁ μαστραπὰς καὶ ἡ λεκάνη ἁγιασμοῦ, τὸ ραντιστήρι, τὸ χερνιβόξεστο, ἡ ἀρτοκλασία, τὸ παναγιάριο καὶ τὰ στέφανα γάμου. Ἀπαραίτητα βοηθητικὰ σκεύη, οἱ δίσκοι πολλαπλῆς χρήσεως γιὰ ἀντίδωρο, κόλλυβα, ροδοπέταλα κ.ἄ. Οἱ εἰκόνες ἐπενδύονται, «ἐγκωμιάζονται», μὲ «λάμες ἀργυροχρυσωμένες». Ἱερεῖς καὶ ἱεράρχες φέρουν ἐπιστήθιο σταυρό· οἱ τελευταῖοι καὶ ἐγκόλπιο. Στὴ λειτουργία οἱ ἀρχιερεῖς φοροῦν μίτρα καὶ κρατοῦν πατερίτσα, σύμβολα τοῦ ἀνώτατου ἀξιώματός τους, καὶ εὐλογοῦν με δικηροτρίκηρα ἢ σταυρὸ εὐλογίας.

Ἡ ποιότητα καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐκκλησιαστικῶν σκευῶν εἶναι σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὴν οἰκονομικὴ εὐρωστία τῆς κοινότητας ποὺ τὰ χρησιμοποιεῖ ἢ τὴ σπουδαιότητα τοῦ λατρευτικοῦ κέντρου στὸ ὁποῖο ἀνήκουν.

Τὸ σύνολο τοῦ λειτουργικοῦ ἐξοπλισμοῦ καὶ τῶν δωρεῶν τοῦ καθολικοῦ καὶ τῶν παρεκκλησίων ἀπογράφεται καὶ κατατίθεται στὸ σκευοφυλάκιο, ὅπου καὶ φυλάγεται ὅταν δὲν χρησιμοποιεῖται. Ὁ χῶρος αὐτὸς βρίσκεται, κατὰ κανόνα, γιὰ λόγους πρακτικοὺς καὶ ἀσφαλείας κοντὰ στὸ ἱερό. Στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου τὸ παλαιότερο («μέσα σκευοφυλάκιο») βρισκόταν ἀκριβῶς πίσω ἀπὸ τὸ ἱερό. Τὸ νεότερο («ἔξω σκευοφυλάκιο») ἐγκαταστάθηκε τὸ 1859 στὸ χῶρο τῆς βιβλιοθήκης ποὺ εἶχε οἰκοδομήσει ὁ Νικηφόρος Λαοδικείας (1625)[1]. Ἡ ἔκθεση τῶν κειμηλίων ἐκφράζει σήμερα τὸ αὐξημένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν καλλιτεχνική τους ἀξία.

Ἡ μελέτη τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀργυροχοΐας ἄρχισε σχετικὰ πρόσφατα. Οἱ ἐργασίες ποὺ συστηματικὰ ἔχουν παρουσιάσει ἔργα ἀπὸ σκευοφυλάκια καὶ συλλογὲς μουσείων εἶναι ἐλάχιστες.[2] Ἡ συστηματικὴ σπουδή τους συνεπάγεται τὴν ἔκδοση

ἐπιστημονικῶν καταλόγων ποὺ μπορεῖ νὰ γίνει μὲ τὴν ἐφαρμογὴ νέων προσεγγίσεων, διαμορφωμένων ἤδη στὴν ἔρευνα τῆς εὐρωπαϊκῆς ἀργυροχρυσοχοΐας, τὴν ἀξιοποίηση τῶν ἀρχειακῶν πηγῶν, τὴν ἐκμετάλλευση στοιχείων, κάποτε πολύτιμων, ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν ὑλικῶν καὶ τῶν διάφορων τεχνικῶν, ὅπως καὶ τῶν ἐπιγραφῶν. Κάποτε, ἡ ἀξιοποίηση τῶν περιηγητῶν καὶ τῶν παλαιότερων τοπικῶν δημοσιευμάτων μπορεῖ νὰ ἀποβεῖ ἰδιαίτερα χρήσιμη. Οἱ μεμονωμένοι ἐρευνητὲς καλοῦνται νὰ ξεπεράσουν τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν προβλημάτων. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς οἱ δημοσιεύσεις στὸν τομέα αὐτὸ θὰ ἔχουν γιὰ ἀρκετὸ καιρὸ ἀκόμη τὸ χαρακτήρα πρώτης ἀνακοίνωσης καὶ θὰ ὑπόκεινται στὶς ἀναθεωρήσεις ποὺ σίγουρα ἡ πρόοδος τῆς ἔρευνας καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ κλάδου θὰ ἐπιβάλουν.

Ἡ δημοσίευση αὐτὴ ἀντιπροσωπευτικῶν ἀργυρῶν[1] τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου ἐπιχειρεῖ νὰ τεκμηριώσει τὸν πλοῦτο καὶ τὴ σημασία τους γιὰ τὴν ἑλληνικὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ ἱστορία τῆς ἀργυροχρυσοχοΐας.[2] Ἡ ἐπιλογὴ τῶν ἔργων ἐπεδίωξε νὰ καλύψει τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ χρονικὴ διάρκεια (15ος ἕως μέσα 19ου αἰ.) καὶ γεωγραφικὴ ἔκταση, πράγμα ποὺ ἐπέτρεψε νὰ παρουσιαστοῦν περισσότερα κέντρα (Βενετία, Τρανσυλβανία, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Μόσχα κ.ἄ.), περισσότερες τεχνοτροπίες καὶ μεγαλύτερη ποικιλία σκευῶν. Ἀξιοποιήθηκαν συστηματικὰ τὸ ἀρχειακὸ καὶ ἐπιγραφικὸ ὑλικὸ καὶ ἡ προσιτὴ σύγχρονη διεθνὴς βιβλιογραφία. Ὁ χαρακτήρας τῆς ἔκδοσης καὶ ἡ περιορισμένη ἔκταση ἐπέβαλαν ἐπιλογὲς καὶ συντομεύσεις.[3]

ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΚΙΟΥ

ΧΟΡΗΓΟΙ, ΧΡΗΣΗ, ΤΕΧΝΙΤΕΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

Κτήση (δωρεές, ἀφιερώσεις, ἀγορές), χρήση, φθορά, κάποτε ἀναχρησιμοποίηση ἢ ἀπώλεια: τὰ ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρὰ ἐγγράφονται στὸν ἐτήσιο λειτουργικὸ κύκλο καὶ στὴ μακραίωνη ἱστορία τῆς Μονῆς.

Πολλὰ προέρχονται ἀπὸ δωρεὲς κληρικῶν καὶ μάλιστα ἱεραρχῶν. Ἀνάμεσά τους, σημαντικὸς ὁ ἀριθμὸς τῶν Πατμίων: ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Νεόφυτος ΣΤ΄ (1747), ὁ Σωφρόνιος Εἰρηνουπόλεως (1776), ὁ Δανιὴλ Σεβαστείας (1797), ὁ Νεκτάριος Σάρδεων, στὸν ὁποῖο ὀφείλεται καὶ τὸ τέμπλο τοῦ καθολικοῦ (1820). Ἀξιόλογοι δωρητὲς προέρχονται καὶ ἀπὸ ἀλλοῦ, ὅπως ὁ Νικηφόρος Λαοδικείας (1615–1628), ὁ Ἀγαθάγγελος Καρυουπόλεως (1722 καὶ 1736) κ.ἄ. Πολλῶν ἀκόμη ἱεραρχῶν ἡ προσφορὰ παραμένει πρὸς ταύτιση. Μικρότερες σὲ ἀριθμό, σημαντικὲς ὅμως ὡς τεκμήρια τῆς ἀκτινοβολίας τῆς Μονῆς σὲ ἡγεμονικὲς αὐλές, εἶναι οἱ δωρεὲς τοῦ ἡγεμόνα τῆς Βλαχίας Μιχαὴλ Σούτσου —στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης κυρίως (1784–1787)— καὶ τῆς Μεγάλης Αἰκατερίνης τῆς Ρωσίας.[4]

Οἱ ἀφιερωτικὲς ὅμως ἐπιγραφὲς καὶ τὸ ἀρχεῖο μαρτυροῦν ὅτι ὑπάρχουν καὶ πολλοὶ ἄλλοι δωρητές: ἡγούμενοι, προηγούμενοι, ἁπλοὶ μοναχοί, λαϊκοί, μὲ ἀφιερώματα πλούσια ἢ καὶ ταπεινά. Σ' αὐτοὺς ἀνήκει ὁ ἐπιφανὴς πάτμιος διδάσκαλος καὶ ἱερομόναχος Ἰάκωβος Ἀναστασίου (1750–1763), ὁ ἱερομόναχος Μερκούριος (1676), ὁ ἱερομόναχος Ἀθανάσιος, μετέπειτα ἡγούμενος τῆς Μονῆς (1713). Ἀναφέρονται καὶ γυναῖκες μοναχὲς ἢ σύζυγοι ἀφιερωτῶν. Ἀρκετοὶ ἐπίσης λαϊκοὶ *προσηλώνουν* τὰ περιουσιακὰ στοιχεῖα τους, ἀκίνητα καὶ κινητά, μεταξὺ τῶν τελευταίων ἀσημένια οἰκιακὰ σκεύη καὶ κοσμήματα.[5]

Κληροδοτήματα καὶ δωρεὲς αὐξάνουν τὴν περιουσία, τὸ κύρος, τὴν ἀκτινοβολία τῆς Μονῆς: δημιουργοῦν παράδοση. Χαρακτηριστικὸ τῶν σχετικῶν νοοτροπιῶν καὶ πρακτικῶν εἶναι τὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ μιὰ ἀπάντηση τῆς ἀδελφότητας στὸν πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Σαμουὴλ (1763–1768): *... καὶ ἐπ' αὐτὴν (τὴν Μονὴν) στερεούμεθα καὶ σεμνυνόμεθα, καὶ βλέποντες ἐν αὐτῇ τὰ παλαιὰ ἀφιερώματα καὶ ἀναθήματα τῶν*

προγόνων ἡμῶν, οὐ μόνον χαίρομεν κατὰ ψυχήν, ἀλλὰ καὶ αὐτοὺς ἐκείνους τοὺς ἀφιερώσαντας νομίζομεν ὡς παρόντας βλέπειν καὶ ζῶντας ἀπολαμβάνειν, καὶ ἔτι μετὰ προθυμίας καὶ πίστεως ἕκαστος ἡμῶν προσηλώνει καὶ καθιεροῖ, ὅπερ ἐξ ἰδίας προαιρέσεως βούλεται, ὑπολαμβάνοντες ὅτι εἰς αἰῶνα τὸν ἅπαντα διαμενεῖν ἀναπόσπαστον καὶ ἀναφαίρετον...[1].

Σημαντικὸ γεγονὸς στὴ ζωὴ τοῦ μοναστηριοῦ ἀποτελοῦν οἱ *ζητεῖες*, θεσμὸς ποὺ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία κατὰ τὴν Τουρκοκρατία γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν οἰκονομικῶν ἀναγκῶν καὶ ὑποχρεώσεών της.[2] Σ' αὐτὲς χρησιμοποιοῦνται καὶ χάρη σ' αὐτὲς ἀποκτιοῦνται σημαντικὰ κειμήλια. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἀφιερώσεις καὶ τὶς *ζητεῖες* ἡ Μονὴ ἀποκτᾶ ἀργυρὰ σκεύη μὲ ἀγορὲς ποὺ ἡ ἴδια ἡ ἀδελφότητα πραγματοποιεῖ εἴτε ἐπὶ τόπου εἴτε μὲ παραγγελίες ἀπὸ ἀλλοῦ μὲ τὴ μεσολάβηση τῶν ἀδελφῶν της.[3]

Ἡ προσφορὰ τῶν ἀφιερωμάτων, ἔκφραση εὐλάβειας, ἀποβλέπει συχνὰ καὶ σὲ μιὰν ἄμεση ἢ μελλοντικὴ ἀνταπόδοση. Ὁ ἀφιερωτὴς προσδοκᾶ «ψυχικὴ καὶ σωματικὴ ὑγεία», «μνημόσυνο μετὰ θάνατον», «μνήμη τῆς ψυχῆς τὴν ὥρα τῆς μελλοντικῆς κρίσης», ἢ, ἁπλῶς, *λύσιν τῆς ὀδόντων ὀδύνης*.[4] Ἐπιδιώκει, ταυτόχρονα, φήμη καὶ ὑστεροφημία· ἐπενδύει στὴ δωρεὰ τὶς βαθύτερες ἀνάγκες του καὶ γι' αὐτὸ φροντίζει μὲ κάθε τρόπο τὴ διαμνημόνευση καὶ τὴν κατοχύρωσή της.

Ἡ χρήση τῶν σκευῶν στὸν κύκλο τῆς λατρείας καθορίζεται ἀπὸ αὐστηρὸ τυπικὸ ποὺ παίρνει ὑπόψη τὴν ὕλη, τὴν ποιότητα καί, βέβαια, τὸν ἀριθμό τους· διακρίνονται σὲ καθημερινὰ καὶ ἑορταστικά, ὅπως λ.χ. τὸ «πασχαλινὸ» θυμιατήριο (εἰκ. 13). Στὴν Πάτμο ὁ στολισμὸς τοῦ καθολικοῦ ἀλλάζει πολλὲς φορὲς στὴ διάρκεια τοῦ χρόνου, μὲ ἀποκορύφωμα τὰ Χριστούγεννα, τὸ Πάσχα καὶ τὶς γιορτὲς στὴ μνήμη τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου καὶ τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου, κτήτορα τῆς Μονῆς.

Τὰ ἐκκλησιαστικὰ σκεύη φθείρονται καὶ παραμορφώνονται ἀπὸ τὴ συνεχὴ χρήση καὶ τοὺς καθαρισμούς. Ὅταν συμπληρώσουν ἕναν κύκλο ζωῆς ἀναχρησιμοποιοῦνται κάποτε ὡς πρώτη ὕλη γιὰ τὴν κατασκευὴ νέων. Συχνὰ καὶ ἡ μόδα ἐπιβάλλει τὴν ἀντικατάσταση τῶν παλαιῶν σκευῶν μὲ νέα. Οἱ ἀνώμαλοι τέλος καιροὶ ἐπιτάσσουν χρήσεις ποὺ συνεπάγονται καὶ τὴν ὁριστικὴ ἀπώλειά τους: ἁρπαγές, πληρωμὴ φόρων, ἐκποίηση γιὰ πληρωμὴ χρεῶν, γιὰ ἐπιβίωση, ἀπόδοση λύτρων, εἶναι μερικὲς ἀπὸ αὐτές.[5] Ἀξιοπρόσεκτες ἐπίσης εἶναι οἱ περιπτώσεις ποὺ τὰ ἀσημένια σκεύη χρησιμοποιοῦνται γιὰ δῶρα σὲ ξένους ἡγεμόνες ἢ καὶ ὡς νόμισμα.

Στὸν κόσμο αὐτὸ τῶν ἰσχυρῶν, ἐλάχιστη θέση ἔχουν οἱ τεχνίτες. Σπάνια ἡ μνεία τοῦ ὀνόματός τους, μεταγενέστερη ἡ προσθήκη τοῦ τόπου καταγωγῆς τους. Μοναδικὴ ἡ περίπτωση τοῦ Μιχαλάκη Φραντζῆ καὶ τοῦ ἔργου του (εἰκ. 30), ποὺ παίρνουν τὸ λόγο στὴν ἐπιγραφὴ γιὰ νὰ καυχηθοῦν. Ἐδῶ ὁ τεχνίτης αἰσθάνεται καλλιτέχνης καὶ τὸ ἔργο του βγαίνει ἀπὸ τὴν ἀφάνεια τῶν χρηστικῶν ἀντικειμένων στὸ προσκήνιο τῆς τέχνης.

Ἀκόμα σπανιότερη εἶναι ἡ ἔνδειξη τοῦ ἐργαστηρίου· μοναδικὸς ὁδηγὸς στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἀπομένει ἡ τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση τῶν ἔργων, οἱ ἐπιλογὲς καὶ ἐπιμονὲς σὲ ὁρισμένους τύπους καὶ διακοσμητικὰ θέματα καί, μελλοντικὴ βοήθεια, ἡ δημοσίευση καταλόγων καὶ συνθετικῶν ἐργασιῶν. Ἡ εἰκόνα εἶναι σαφέστερη γιὰ τὰ δυτικά, νεότερα κυρίως, ἔργα χάρη στὴν ὑπάρχουσα βιβλιογραφία καὶ τοὺς σχετικοὺς πίνακες σφραγίδων.[6] Στὴν Πάτμο οἱ ἀρχειακὲς πληροφορίες ἀναφέρουν δοσοληψίες μὲ τεχνίτες καὶ «ξένους ἐμπόρους» ἀσημιοῦ· *χρυσοφοι* ἐπίσης ἀναφέρονται καὶ στὸ ἀρχεῖο.[7] Τὰ περιορισμένα αὐτὰ στοιχεῖα δὲν ἐπιτρέπουν νὰ γνωρίζουμε μὲ περισσότερες λεπτομέρειες ποιὰ ἦταν ἡ δραστηριότητά τους. Οἱ ἐπιγραφὲς μᾶς διαφωτίζουν γιὰ τὰ ὀνόματα καὶ σπανιότερα γιὰ τὸν τόπο καταγωγῆς ἐλάχιστων τεχνιτῶν ποὺ κατασκεύασαν ἔργα γιὰ τὸ νησί. Σ' αὐτοὺς ἀνήκει ὁ Πανάγος, ὁ Γεράσιμος, ὁ Ἰωάννης Πελοποννήσιος καὶ οἱ πόντιοι συνέταιροι Σάββας καὶ Ἰωάννης (1759 καὶ 1797).[8] Στὰ νεότερα χρόνια γνωστὸς εἶναι ὁ ἀδελφὸς τῆς Μονῆς Καισάριος Γαλανάκης (τέλος τοῦ 19ου αἰώνα).[9]

ΤΑ ΕΡΓΑ

ΤΑ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΑ ΕΡΓΑ: 11ος–16ος ΑΙΩΝΑΣ

Γιὰ τὰ ἐκκλησιαστικὰ χρυσὰ καὶ ἀργυρὰ τῆς βυζαντινῆς περιόδου εἰκόνα δίνουν οἱ κατάλογοι τῶν ἱερῶν σκευῶν, εἰκόνων, τιμίων ξύλων, ἁγίων λειψάνων καὶ βιβλίων ποὺ σώζονται ἀπὸ τὸ 1200,[1] ἐποχὴ τῆς ἡγουμενίας τοῦ Ἀρσενίου, καὶ τὸ 1262,[2] ἐποχὴ τῆς ἡγουμενίας τοῦ Γερμανοῦ. Ὅταν ὅμως ὁ δεύτερος συντάσσει τὴ διαθήκη του τὸ 1272, δέκα μόλις χρόνια μετὰ τὴν ἀπογραφή, ἀπευθυνόμενος στὸ διάδοχό του γράφει:[3] *...κειμήλια χρυσᾶ καὶ ἀργυρᾶ μὴ ζήτει ἐν τῷ ἡγουμενείῳ, ὅτι οὐχ εὑρήσεις —μάρτυς μου ὁ Θεὸς καὶ ἡ ἐμὴ συνείδησις, οὐκ ἐθησαυρίσθη ἐν τῇ ἐμοὶ ἡγουμενείᾳ ἓν μόνον ἐκ τούτων τῶν ῥηθησομένων, οὐδ' αὐτὸς ἐγὼ ἐνοσφισάμην ἢ ἀπέκρυψα διὰ γήρως ἀσθένειαν ἢ εἰς δόξης πλειοτέρας ἐπιθυμῶν ἢ ἐπισκοπῆς ὀρεγόμενος ἢ ἑτέρου ἡγουμενείου μειζοτέρου, ἀλλ' ἓν καὶ μόνον ἦν τὸ ἐμὸν καταθύμιον τοῦ ἀγωνίζεσθαι κατ' ἐνιαυτὸν καὶ ἐμπορικῶς διὰ πλοιαρίων ἀναζητεῖν τὰ τῆς μονῆς χρειώδη καὶ ἐξαρκεῖν εἰς αὐτὰ ταύτην καὶ ἐπαρκεῖν καὶ τοὺς πειρατὰς θεραπεύειν καὶ πᾶσαν δουλείαν διὰ τῶν βρωμάτων ἐργάζεσθαι...* Ἡ μαρτυρία αὐτὴ τεκμηριώνει τὶς δυσκολίες τῶν καιρῶν καὶ αἰτιολογεῖ τὴν ἀπώλεια τῶν κειμηλίων. Μερικοὺς αἰῶνες ἀργότερα (1659), ἡ διήγηση τοῦ ἀνώνυμου Πατινιώτη γιὰ τὴ λεηλασία τοῦ νησιοῦ ἀπὸ τοὺς Βενετοὺς ἐπιβεβαιώνει τὴ μαρτυρία τοῦ Γερμανοῦ γιὰ τὴν τύχη ποὺ εἶχαν τὸ *ἀσήμι, χρυσάφι, μαργαριτάρι* τῶν νησιωτῶν σὲ δύσκολες ὧρες.[4] Ἀπὸ τὸν πλοῦτο τῆς βυζαντινῆς περιόδου σὲ πολύτιμα ἀντικείμενα καὶ ἅγια λείψανα σώθηκαν ἐλάχιστα, ὅπως ἡ μεγάλη εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου *μετὰ περιφερείας ἀργυροδιαχρύσου καὶ στεφάνου καὶ εὐαγγελίου τῶν ἀμφοτέρων χρυσοχυμευτῶν* (βλ. Φορητὲς Εἰκόνες, εἰκ. 4) καὶ ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου μὲ ἀσημένιο πλαίσιο (βλ. Φορητὲς Εἰκόνες, εἰκ. 1).[5] Ὑπάρχουν ἐπίσης λείψανα τῶν ἁγίων Ἰακώβου τοῦ Πέρσου καὶ Στεφάνου τοῦ νέου, τοῦ ἀποστόλου Φιλίππου, καὶ τρία τεμάχια τιμίου ξύλου ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ ἀναφέρονται. Ἀπὸ τὰ μνημονευόμενα *ἅγια δισκοπότηρα* δὲν σώζεται τίποτε, ἐνῶ ἀπὸ μερικοὺς κώδικες ἔχουν ἀπομείνει σπαράγματα τῶν πολυτελῶν σταχώσεών τους.[6]

Τὸ παλαιότερο χρονολογημένο ἔργο (1468)[7] ἀπὸ τὰ ἀργυρὰ τῆς Μονῆς εἶναι ἕνα ζευγάρι ἀργυρεπίχρυσα ἐξαπτέρυγα (εἰκ. 1) ἀφιερωμένα ἀρχικά, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τους, ἀπὸ τὸν Μεγάλο Στέφανο, ἡγεμόνα τῆς Μολδαβίας (1457–1504), στὴ Μονὴ Ζωγράφου τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ὅπου οἱ ρουμάνοι ἡγεμόνες ἀπὸ τὸν 14ο ἤδη αἰώνα προσέφεραν δωρεές.[8] Τὰ ἐξαπτέρυγα αὐτὰ εἶναι ἄγνωστο πότε καὶ πῶς ἔφτασαν στὴν Πάτμο. Ἕνα παρόμοιο ζευγάρι εἶναι ἀφιερωμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο ἡγεμόνα στὴ μονὴ τῆς Πούτνα, στὴ Ρουμανία (1497).[9] Τὰ ἐξαπτέρυγα αὐτὰ ἔχουν συντεθεῖ ἀπὸ μεγάλα πλαίσια φτιαγμένα μὲ ἐπίπεδο σύρμα μέσα στὰ ὁποῖα ἐγγράφονται ἄλλα, μικρότερα, κυκλικὰ ἢ ρομβόσχημα, γεμισμένα μὲ φυτικὰ ἢ γεωμετρικὰ θέματα ἀπὸ στριμμένο σύρμα. Σὲ κάθε ὄψη τους εἶναι προσηλωμένα, σὲ σταυρόσχημη διάταξη, πέντε κυκλικὰ ἐλάσματα μὲ ἔκτυπες παραστάσεις ἐξαπτέρυγων. Στὸ κεντρικὸ ἔλασμα, ἀνάμεσα στὰ φτερὰ τῶν ἐξαπτέρυγων, διακρίνονται καὶ τὰ σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν. Στὸν κόμπο εἶναι χαραγμένη σλαβονικὴ ἐπιγραφή. Τὰ ἐξαπτέρυγα αὐτὰ θυμίζουν τὴ διακοσμητικὴ ἀντίληψη, αὐστηρότερης ὅμως ἐκτέλεσης, μιᾶς ὁμάδας ἔργων τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰώνα ποὺ προέρχονται ἀπὸ ἑλληνικὰ καὶ ρωσικὰ ἐργαστήρια καὶ ἔχουν κατασκευαστεῖ ἢ μὲ ἐπίπεδο σύρμα κάθετα κολλημένο στὴν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας, ἢ μὲ στριμμένο σύρμα ἢ μὲ συνδυασμὸ καὶ τῶν δύο τεχνικῶν.[10] Τὰ ἐξαπτέρυγα τῆς Πούτνα —ἐπομένως καὶ τῆς Πάτμου— ἀποδίδονται σὲ ἐργαστήριο τοῦ Σιμπιοὺ τῆς Τρανσυλβανίας.[11]

Ἡ πρώτη ἀξιόλογη ὁμάδα ἀργυρῶν τῆς Μονῆς εἶναι δυτικῆς προελεύσεως. Ἡ ἐξασθένιση τῆς βυζαντινῆς κυριαρχίας στὸ νοτιοανατολικὸ Αἰγαῖο ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰώνα, ἡ τουρκικὴ ἀπειλή, ἡ κατάληψη τῆς Ρόδου (1309/10) καὶ στὴ συνέχεια ὅλης τῆς Δωδεκανήσου ἀπὸ τοὺς Ἰωαννίτες Ἱππότες καὶ τέλος ἡ πτώση τῆς Πόλης,[12] εἶναι γεγονότα ποὺ ὑποχρέωσαν τὴ Μονὴ καὶ τὸ νησὶ νὰ στραφοῦν πρὸς τὴ Δύση. Ἤδη, ἀπὸ

τὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Στύλος, μετόχι τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου στὴν Κρήτη, ἔχει τὴν εὔνοια τῶν δουκῶν τῆς Βενετίας.[1] Ἀλλὰ καὶ οἱ σχέσεις μὲ τοὺς Ἰωαννίτες Ἱππότες εἶναι προνομιακές. Προνόμια δίνουν ἐπίσης καὶ ἡγεμόνες τῆς Δύσης: παραχωροῦν μάλιστα μὲ ἔγγραφά τους ἄδεια στοὺς πάτμιους μοναχοὺς νὰ περιέρχονται τὴν ἐπικράτειά τους γιὰ *ζητεῖες*. Ἀπὸ τὸ 1461, μετὰ τὴν τουρκικὴ κατάκτηση, ἀρχίζει ἡ σύσφιξη τῶν σχέσεων τῆς Μονῆς καὶ τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ρώμης. Ἡ ἔκδοση εὐνοϊκῶν παπικῶν ἐγγράφων, ἡ συχνὴ μετάβαση πάτμιων μοναχῶν στὴ Ρώμη, ὅπου τὸ 1597 ἱδρύεται ἀπὸ τὸν πάπα Γρηγόριο XIII τὸ Ἑλληνικὸ Κολλέγιο, ἡ ἐπίσκεψη καπουτσίνων μοναχῶν στὴν Πάτμο (1684) μαρτυροῦν γιὰ τὸ ἐπίπεδο τῶν σχέσεων αὐτῶν, ποὺ συνεχίζονται ὡς τὰ μέσα περίπου τοῦ 18ου αἰώνα.[2] Οἱ ἐπαφὲς ὅμως μὲ τὴ Δύση ἀκολουθοῦν καὶ τοὺς δρόμους τοῦ ἐμπορίου ποὺ ὁδηγοῦν στὴν Ἰταλία. Εἶναι, κατὰ συνέπεια, πολὺ εὔλογη ἡ ὕπαρξη ἀρκετῶν σκευῶν ἀπὸ δυτικὰ ἐργαστήρια, πράγμα ἄλλωστε ποὺ διαπιστώνεται καὶ στὶς ἐκκλησίες τῆς Χώρας καὶ σὲ ἄλλα νησιὰ τοῦ νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου.

Χαρακτηριστικὸ δεῖγμα τῆς ὁμάδας αὐτῆς εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς σταυροὺς λιτανείας, ποὺ λέγονται *τοῦ κονταριοῦ* (εἰκ. 17-18). Στὴ μιὰ ὄψη του εἶναι προσηλωμένος ὁ Ἐσταυρωμένος καὶ μέσα στὶς τετράλοβες ἀπολήξεις τῶν κεραιῶν του εἶναι χαραγμένες παραστάσεις τῶν προφητῶν. Στὴν ἄλλη ὄψη ἡ δεομένη Θεοτόκος συνοδεύεται ἀπὸ τοὺς εὐαγγελιστές. Τὶς ἐπιφάνειες τῶν πλευρῶν τοῦ σταυροῦ καλύπτει ἔκτυπος κυματιστὸς βλαστὸς μὲ πλούσιο φύλλωμα πάνω σὲ στικτὸ κάμπο. Τὶς ἀκμὲς τῶν πλευρῶν κοσμοῦν χυτὰ γοτθικὰ κοσμήματα (crochets) καὶ τὸν σφαιρικὸ κόμπο χαρακτὸς φυτικὸς διάκοσμος καὶ πρόσθετα φύλλα ἀπὸ ἔλασμα. Τὸ σχῆμα καὶ ὁ διάκοσμος τοῦ κόμπου ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὶς γοτθικὲς μορφές.[1] Ὁ τρόπος ἐκτέλεσης τῶν προφητῶν καὶ εὐαγγελιστῶν ποὺ ἀναδεικνύονται ἀπὸ τὴν πυκνὴ γραμμωτὴ χάραξη τοῦ κάμπου ἀπαντᾶται στὴν κεντρικὴ Ἰταλία στὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα:[4] ὁ κυματιστὸς βλαστὸς τῶν πλευρῶν, σὲ λιγότερο πλούσια μορφή, ὑπάρχει καὶ σὲ ἄλλα ἔργα ἀργυροχοΐας τοῦ νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου τὴν ἐποχὴ αὐτή, ὅπως λ.χ. στὴν Παναγία Καρυώνα στὸ χωριὸ Ἀπόλλωνα τῆς Ρόδου, ποὺ ἔχει τὸ οἰκόσημο τοῦ Pierre d'Aubusson (1467–1476).[5] Συγγενικὸς μὲ αὐτὸν εἶναι καὶ βλαστὸς σὲ ἔργα τῆς κρητικῆς ξυλογλυπτικῆς τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα.[6] Ἡ ποιότητα τῆς ἐκτέλεσης τοῦ σταυροῦ καὶ οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι ὁδηγοῦν σὲ δυτικὸ ἐργαστήριο, ἴσως ἰταλικό. Σὲ παλαιότερη, πιθανῶς, ἐποχὴ ἀνήκει ἕνα θυμιατήριο μὲ ναόσχημο σκέπασμα (εἰκ. 2). Τὸ ἐξάπλευρο δοχεῖο του ἔχει σὲ κάθε πλευρὰ ἀπὸ μία χυτὴ προτομή: Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα, Ἰωάννης Πρόδρομος, ἄγγελοι, Εὖα. Στηρίζεται σὲ ἐξάπλευρη βάση μὲ γοτθικὰ κοσμήματα (crochets). Τὸ σκέπασμα ὑψώνεται σὲ τρία ἐπίπεδα, μὲ στοιχεῖα δανεισμένα ἀπὸ τὴ γοτθικὴ ἀρχιτεκτονική, καὶ ἀπολήγει σὲ βέλος.[7] Στὸν 15ο αἰώνα θὰ πρέπει ἴσως νὰ τοποθετήσουμε καὶ ἕνα ἐγκόλπιο μὲ προτομὴ τοῦ Χριστοῦ σὲ στάση εὐλογίας σὲ πολύλοβο πλαίσιο καὶ κάμπο μὲ ἀραιὴ ρομβόσχημη χάραξη (εἰκ. 37). Τὰ ἤρεμα χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, τὰ κυματιστὰ μαλλιὰ καὶ τὸ πλάσιμο συνηγοροῦν γιὰ μιὰ ἰταλικὴ καταγωγή. Σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ προσαρμόστηκε στὴν πίσω ὄψη του ἔλασμα μὲ χαρακτὴ παράσταση τοῦ Χριστοῦ ἐν δόξῃ. Δὲν εἶναι γνωστὸ ἂν ἀρχικὰ ἦταν ἐγκόλπιο ἢ ἂν ἀποτελοῦσε μέρος κάποιου ἄλλου ἔργου.

Στὸν 16ο αἰώνα ἀνήκουν ἀρκετὰ σκεύη καὶ καντῆλες διαφορετικῆς προέλευσης καὶ ἄνισης ποιότητας. Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ παρουσιάζουν ὁμοιότητες μὲ ἔργα τῆς Σικελίας μὲ τὴν ὁποία ἡ Μονὴ εἶχε σχέσεις,[8] ἄλλα ἔχουν σφραγίδα τῆς Βενετίας. Ἡ συνολικὴ δημοσίευση τοῦ σκευοφυλακίου θὰ φέρει ἀσφαλῶς στὸ φῶς πληροφορίες καὶ γιὰ ἄλλα ξένα ἐργαστήρια. Ἡ Βενετία κατὰ τὴν Ἀναγέννηση ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικὰ κέντρα χρυσοχοΐας τῆς Ἰταλίας.[9] Τὰ ἔργα πάντως ποὺ ἔχουν περισωθεῖ ἀπὸ τὸν 16ο καὶ τοὺς ἑπόμενους αἰῶνες εἶναι, σχετικὰ μὲ τὸν πλοῦτο τῆς πόλης, λίγα. Ἡ ἀπώλειά τους ὀφείλεται στὶς καταστροφὲς ποὺ ἐπῆλθαν μὲ τὴν πτώση τῆς Δημοκρατίας (1797). Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ κάθε ἐπισήμανση νέου ἔργου εἶναι σημαντική.[10]

Ἄξιος μνείας ἀπὸ τὰ ἐνσφράγιστα βενετσιάνικα ἔργα εἶναι ἕνας λιβανωτὸς μὲ ψηλὴ βάση ἀναγεννησιακοῦ τύπου (εἰκ. 4).[1] Τὸ κυρίως σῶμα του, σὲ σχῆμα καραβιοῦ, εἶναι ὑπερυψωμένο στὸ κέντρο· ἡ μιὰ πλευρὰ τοῦ σκεπάσματός του ἀνοίγει μὲ τὴ βοήθεια στροφέα καὶ ἀπολήγει σὲ πλαστικὴ προτομὴ γυναικείας μορφῆς μὲ ἐντυπωσιακὴ κόμμωση ποὺ χρησιμεύει ὡς λαβή. Ὅμοια μορφὴ κοσμεῖ καὶ τὸ ἄλλο ἄκρο τοῦ σκεύους. Τὸ σῶμα του καλύπτουν συνθέσεις ἀπὸ ἔκτυπα φανταστικὰ ζῶα μὲ φυτόμορφα σώματα, ἐνῶ τὸ σκέπασμα, κληματίδα καὶ ἀνθέμια. Στὴ βάση, κεφάλια ἀγγέλων· στὸ στέλεχος, φύλλα ἄκανθας. Ἔκτυποι καὶ χυτοὶ ἄγγελοι, τὸ λιοντάρι τοῦ ἁγίου Μάρκου καὶ χυτὲς μάσκες[2] συμπληρώνουν τὸ διάκοσμο. Ἕνα ἀξιόλογο βενετσιάνικο ἔργο, ἐπίσης τοῦ 16ου αἰώνα, εἶναι ἕνα ἐντυπωσιακὸ ἐπίχρυσο Ἅγιο Ποτήριο (εἰκ. 39-41). Τὴ βάση του καλύπτει ἡ παράσταση Ὁ Χριστὸς ἡ Ἄμπελος, εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.[3] Ἡ ἄμπελος ἁπλώνεται σ᾽ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια: πλαισιώνει διακοσμητικὰ τὶς προσωπογραφίες τῶν μαθητῶν τοῦ Χριστοῦ ποὺ ἀποδίδονται μὲ ψηλότερο ἀνάγλυφο καὶ ἔτσι διαφοροποιοῦνται αἰσθητὰ ἀπὸ τὸν κάμπο. Κίνηση καὶ ἔντονη ἐκφραστικότητα χαρακτηρίζουν τὴν ὅλη σύνθεση. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ θέμα αὐτὸ ἔρχεται ὁ κόμπος τοῦ Ποτηρίου ποὺ κοσμεῖται μὲ ἐλαφρὰ ἀνάγλυφους ὁλόσωμους ἐρωτιδεῖς, προτομὲς ἀγγέλων, γιρλάντες καὶ χαρακτὲς ἑλικοειδεῖς ταινίες σὲ λεπτὸ στικτὸ κάμπο, στοιχεῖα τοῦ μανιερισμοῦ.[4] Στὸ Ποτήριο ὡστόσο γίνεται ἡ σύνθεση τῶν δύο διακοσμητικῶν ἀντιλήψεων: τῆς γλυπτικῆς, μὲ τὶς ὁλόσωμες μορφές, καὶ τῆς ζωγραφικῆς, ποὺ ὑπερισχύει στὴν κούπα καὶ στὸν κόμπο. Τὸ μέγεθος καὶ ἡ ποιότητα τοῦ ἔργου ὑποδηλώνουν ὅτι δὲν ἦταν χρηστικὸ ἀντικείμενο ἀλλὰ μνημειακῶν διαστάσεων ἔργο τέχνης ποὺ προοριζόταν νὰ κοσμήσει κάποιο ἐκκλησιαστικὸ θησαυροφυλάκιο.[5]

Τελείως διαφορετικὰ εἶναι τὰ ἐκφραστικὰ μέσα τῆς γεωργιανῆς τέχνης, σ᾽ ἕναν χρυσὸ ἐπιστήθιο σταυρό, θήκη μὲ τίμιο ξύλο, πράγμα ποὺ ὑποδηλώνει καὶ τὸ σχῆμα του μὲ τὶς τρεῖς ὁριζόντιες κεραῖες[6] (εἰκ. 35-36). Στὴ μιὰ ὄψη του εἰκονίζεται ἡ Σταύρωση ἀνάμεσα στὶς προτομὲς τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννη καί, ψηλότερα, τῶν ἀγγέλων· στὴν ἄλλη, ἡ Θεοτόκος μὲ τοὺς ἀρχαγγέλους καὶ τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα. Τὶς μορφὲς συνοδεύουν οἱ ἀντίστοιχες ἐπιγραφές. Ὅλες οἱ ἐπιφάνειες τοῦ σταυροῦ κοσμοῦνται μὲ μαργαριτάρια, τουρκουάζ καὶ πολύτιμες πέτρες. Τὸ ψηλὸ ἀνάγλυφο, τὸ ἁδρὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν, ὁ τρόπος ἀπόδοσης τῶν λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου, τὸ στυλιζάρισμα τῶν πτυχώσεων καὶ ἡ ἔντονη παρουσία τῶν λίθων[7] συνηγοροῦν γιὰ μιὰ χρονολόγηση στοὺς ὕστερους αἰῶνες τῆς γεωργιανῆς δημιουργίας, καὶ μάλλον στὸν 16ο αἰώνα.[8]

Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα καὶ ὣς τοὺς βενετοτουρκικοὺς πολέμους (1645–1669), ἡ Πάτμος γνωρίζει μιὰ περίοδο ἀκμῆς ἀξιοποιώντας τὶς πολιτικὲς καὶ οἰκονομικὲς συνθῆκες ποὺ ἐπικρατοῦν στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο. Σημαντικὴ πηγὴ πλούτου ἀποτελεῖ ἡ μεταφορὰ ἐμπορευμάτων μὲ ἰδιόκτητα πλοῖα, κυρίως ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία στὴν Ἰταλία καὶ ἀντίστροφα. Ἡ Χώρα καὶ ἡ Μονὴ καλλωπίζονται μὲ σπίτια καὶ ἐκκλησίες, ξυλόγλυπτα τέμπλα καὶ εἰκόνες, ἔργα κρητικὰ ἢ σύμφωνα μὲ τὰ κρητικὰ πρότυπα.[9] Ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῶν σχέσεων τῆς Μονῆς μὲ Ἀνατολὴ καὶ Δύση ἀποθησαυρίζονται στὸ σκευοφυλάκιο. Τὴν περίοδο αὐτὴ ὁ ἀριθμὸς τῶν σκευῶν καὶ τῶν ἀρχειακῶν πληροφοριῶν ποὺ αὐξάνουν ἐπιτρέπουν νὰ σχηματιστεῖ μιὰ πρώτη εἰκόνα γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ σκευοφυλακίου.

ΕΡΓΑ ΜΕ ΑΝΑΤΟΛΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ: 16ος–17ος ΑΙΩΝΑΣ

Ἡ ἀνατολικὴ παράδοση, ποὺ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰώνα ἐπηρεάζει ἀρκετὰ τὰ ἐκκλησιαστικὰ σκεύη, ἀντιπροσωπεύεται στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Πάτμου μὲ μία καντήλα καὶ ἕναν μικρὸ μαστραπά (*μαστραπὰς* ἢ *κουμάρι* στὸ «ἰνβεντάριο» τοῦ 1829, *δροσερό*, κατὰ

τὴν προφορικὴ παράδοση). Σύμφωνα μὲ τὶς ὡς τώρα ἔρευνες, ἡ καντήλα (εἰκ. 11) εἶναι μία ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες τοῦ τύπου αὐτοῦ ποὺ ἔχουν διασωθεῖ σὲ ὀρθόδοξα σκευοφυλάκια. Ἔχει σχεδὸν σφαιρικὸ σῶμα μὲ χαμηλὴ βάση καὶ διάκοσμο ἀπὸ χαρακτὰ διάτρητα ἀραβουργήματα, ποὺ ἀναδεικνύονται καθὼς προβάλλονται στὸν γύρω χῶρο ἀπὸ τὸ φῶς τῆς καντήλας.[1] Ὁ μαστραπὰς (εἰκ. 12) ἔχει τὸ τυπικὸ σχῆμα μιᾶς ὁμάδας ἀνάλογων γνωστῶν σκευῶν: βολβόσχημο σῶμα σὲ χαμηλὴ βάση, ψηλὸ λαιμό, λαβὴ μὲ δρακόσχημη ἀπόληξη· εἶχε ἴσως καὶ σκέπασμα.[2] Στὸ σῶμα καὶ στὸ λαιμό του, πάνω σὲ ἐλαφρὰ κατεβασμένο στικτὸ κάμπο, εἶναι χαραγμένα ἀντικριστὰ ἢ συμπλεκόμενα ζῶα μέσα σὲ πυκνὸ φυτικὸ διάκοσμο.[1] Ἔχει ἐπίσης «σάχ» σὲ διάφορα σημεῖα του καὶ σφραγίδα στὸ χεῖλος.[4] Τὸ σκεῦος αὐτό, ποὺ γνώρισε εὐρεία διάδοση στὴν ὀθωμανικὴ ἐπικράτεια τοῦ 16ου αἰώνα, ἔχει ὡς πρότυπο περσικὰ ἔργα ἀπὸ ὀρείχαλκο μὲ ἔνθετα κοσμήματα ἀπὸ χρυσὸ καὶ ἀσήμι (τέλος 15ου μὲ ἀρχὲς 16ου αἰώνα).[5] Ἡ μορφή του ἀπαντᾶται καὶ σὲ σκεύη ἀπὸ πολυτιμότερα ὑλικά, ὅπως ἡ ὀρεία κρύσταλλος, ἁπλὴ ἢ δεμένη μὲ χρυσὸ καὶ πολύτιμους λίθους,[6] ἀλλὰ καὶ σὲ κεραμικὰ ἔργα.[7] Γιὰ τοὺς μαστραπάδες ἀπὸ ἀσήμι πιθανὸς τόπος κατασκευῆς πιστεύεται ὅτι ἦταν ἡ Κωνσταντινούπολη, ἴσως ὅμως καὶ κάποιο ἄλλο κέντρο τῆς Βαλκανικῆς.[8] Ἡ ἀσημένια ἐπίχρυση ποιμαντικὴ ράβδος (εἰκ. 29) τοῦ προηγουμένου τῆς Μονῆς Νικηφόρου Λαοδικείας (1615–1628)[9] ἐγγράφεται καὶ αὐτὴ στὸ ἀνατολικὸ κλίμα· χαρακτηριστικὰ ὁ γεωμετρικὸς καὶ φυτικὸς πλοχμὸς στὴν κεφαλὴ καὶ στὸ σῶμα καὶ τὸ δέσιμο τῶν λίθων.[10] Τὴν ἴδια διακοσμητικὴ ἀντίληψη ἀκολουθεῖ τὸ 1676, πενήντα περίπου χρόνια ἀργότερα, ἕνα Ἅγιο Ποτήριο, ἔργο τοῦ Πανάγου, ἐμπλουτισμένο μὲ πολύχρωμες πέτρες ἀπὸ γυαλί[11] (εἰκ. 43)· στὴν κούπα παραστάσεις προφητῶν δουλεμένες μὲ νιέλλο. Ἕνα ἄλλο ἔργο μὲ ὀθωμανικὲς ἐπιδράσεις εἶναι τὸ πολυκάντηλο μὲ ἕξι κωνικὲς καντῆλες,[12] τυπικὲς τοῦ 17ου αἰώνα (εἰκ. 3)· ἀποτελοῦνται ἀπὸ χυτὰ κομμάτια μὲ λεπτὸ διάτρητο ἄνθινο διάκοσμο. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή του εἶναι ἔργο τοῦ μοναχοῦ Γερασίμου, ποὺ τὴν ἴδια χρονιὰ (1685) ὑπογράφει ἄλλα δύο ἔργα στὴν Πάτμο.[13] Δὲν εἶναι γνωστὸ ἂν ἦταν ἀδελφὸς τῆς Μονῆς ἢ περαστικὸς τεχνίτης.

Τὸ ὀθωμανικὸ κλίμα κυριαρχεῖ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 17ου αἰώνα καὶ σὲ μιὰν ἄλλη σειρὰ ἔργων στὰ ὁποῖα κοινὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ χρήση τοῦ σμάλτου σὲ διάφορες μορφὲς καὶ συνδυασμούς. Ἕνα πρῶτο ἔργο, τεκμήριο τῶν ἁπλούστερων μορφῶν ἐφαρμογῆς τοῦ σμάλτου, εἶναι ἕνας σταυρὸς εὐλογίας (εἰκ. 32).[14] Τὴ μιὰ ὄψη τοῦ διάτρητου ξυλόγλυπτου πυρήνα[15] κατέχει ἡ Βάπτιση, τὴν ἄλλη ἡ Σταύρωση, συνηθισμένες κεντρικὲς παραστάσεις τῶν σταυρῶν, ὅπως καὶ ἡ Γέννηση, γύρω ἀπὸ τὶς ὁποῖες διατάσσονται τὰ ἄλλα εἰκονογραφικὰ θέματα. Ἐδῶ συνοδεύονται ἀπὸ ἀγγέλους καὶ εὐαγγελιστές, ἄμεσα συνδεδεμένους μὲ τὶς σκηνὲς αὐτές. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ διάτρητη ἐκτέλεση, τεχνικὴ ποὺ ἐπικρατεῖ ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 17ου αἰώνα.[16] Λεπτὰ φυτικὰ συρματερὰ κοσμήματα σὲ σμαλτωμένο κάμπο καλύπτουν ὅλες τὶς ἐπιφάνειες τοῦ ἀσημένιου πλαισίου· ἀπολήγει σὲ πολυγωνικὸ κόμπο, γνώρισμα κι αὐτὸ τοῦ 17ου αἰώνα. Ἡ ἁπλὴ αὐτὴ μορφὴ σταυροῦ ἀπαντᾶται μὲ πολλὲς παραλλαγὲς στὴ Βαλκανικὴ καὶ στὴ Μικρὰ Ἀσία. Σ᾽ αὐτὲς ὑπάρχουν πλευρικοὶ μεταλλικοὶ δράκοντες, ποὺ ὑποστηρίζουν σμαλτωμένα εἰκονίδια μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὴ Θεοτόκο (ὅπως ἀκριβῶς τὰ λυπηρὰ τῶν σταυρῶν τῶν τέμπλων) ἢ πλευρικοὶ δράκοντες μὲ ξυλόγλυπτο πυρήνα, πυργίσκοι, πουλιά, ἀνθέμια στὶς γωνίες ἢ στὰ ἄκρα τῶν κεραιῶν. Τὸ Πέτς καὶ τὸ Τσίπροβατς ἦταν μερικὰ ἀπὸ τὰ γνωστὰ κέντρα κατασκευῆς τους.[17] Θὰ πρέπει νὰ προστεθοῦν ὁ Πόντος (Σινώπη),[18] ἡ Κωνσταντινούπολη (βλ. εἰκ. 21) καὶ ἄλλα κέντρα, βέβαια. Εἶναι καὶ αὐτὸ ἕνα ἀπὸ τὰ θέματα ποὺ θὰ λυθοῦν μὲ τὴ συστηματικὴ ἔρευνα τῶν ἑλληνικῶν μουσείων καὶ σκευοφυλακίων.

Δεύτερο, πλουσιότερα διακοσμημένο, ἔργο τῆς ὁμάδας αὐτῆς εἶναι ὁ σταυρὸς ἁγιασμοῦ μὲ ξυλόγλυπτο πυρήνα καὶ ἀσημένιο ἐπίχρυσο δέσιμο (εἰκ. 21). Σὲ κάθε ὄψη του εἰκονίζονται οἱ τυπικὲς παραστάσεις τῆς Βάπτισης καὶ τῆς Σταύρωσης, πλαισιωμένες ἀπὸ ἀγγέλους καὶ εὐαγγελιστές. Ἡ κυκλικὴ βάση του στηρίζεται σὲ τρία χυτὰ ζῶα,

ὅπως συνηθίζεται σὲ μανουάλια·[1] στὴν περιφέρειά της, κτητορικὴ ἐπιγραφή.[2] Πουλιά, κεφάλια ἀγγέλων, δράκοντες ἀπὸ τὸ στόμα τῶν ὁποίων ξεχύνονται ἀνθισμένα κλαδιά, πέτρες μὲ δέσιμο σὲ σχῆμα λουλουδιοῦ, συμπληρώνουν τὸ διάκοσμο. Στὴν ἔξαρση τῆς πολυχρωμίας συμβάλλουν κοράλια, μαργαριτάρια, πέτρες, ἀδιαφανὴ συρματερὰ καὶ λακκωτὰ σμάλτα στὰ ἀγαπημένα χρώματα τῆς ὀθωμανικῆς τέχνης: ἀποχρώσεις τοῦ γαλάζιου καὶ τοῦ πράσινου. Τὰ πρῶτα καλύπτουν τὸ κυρίως πλαίσιο, τὰ δεύτερα τὰ ὑπόλοιπα μέρη σὲ τεχνοτροπία καὶ θέματα ποὺ ἐπικρατοῦν στὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 17ου αἰώνα.[3] Ἡ χρονολόγησή του στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 17ου αἰώνα γίνεται σὲ σύγκριση μὲ παρόμοιο σταυρὸ μὲ βάση, μὲ χρονολογία 1669, πολὺ κατώτερο ὅμως σὲ ποιότητα, ποὺ φυλάγεται στὴ Μονὴ Ὑψηλοῦ τῆς Λέσβου.[4]

Κορυφαῖο ἔργο τῆς ὁμάδας αὐτῆς τῶν κειμηλίων μὲ σμάλτο τοῦ 17ου αἰώνα, εἶναι ἡ πατερίτσα τοῦ Διονυσίου τοῦ Δ΄ (εἰκ. 30).[5] Ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν κεφαλή, ἔντεκα χυτὰ ὀκτάπλευρα κομμάτια καὶ τέσσερις κόμπους, καλυμμένα ἀπὸ γαλάζιο ἀδιαφανὲς σμάλτο ὅπου διαγράφονται, στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὴ σμαλτωμένη ἐπιφάνεια, ἐπίχρυσα φυτικὰ κοσμήματα καὶ μικρὰ ἀνάγλυφα ὀθωμανικοῦ τύπου λουλούδια·[6] καταλήγει σὲ ἐπίχρυσο ἄκρο. Στὴν κεφαλὴ τῆς πατερίτσας, ποὺ ἀπολήγει σὲ ἀσπίδες μὲ ἀνοιχτὸ στόμα, ἁπλώνονται κλαδιά, μὲ σμαλτωμένα φύλλα καὶ μικρὰ λουλούδια σὲ χρῶμα γαλάζιο καὶ ἀνοιχτὸ πράσινο. Μέσα σ᾽ αὐτά, καὶ σὲ συμμετρικὲς ἀποστάσεις, ξεχωρίζουν λουλούδια μὲ ὀδοντωτὰ πέταλα ἀπὸ διαφανὲς σμάλτο ποὺ ἔχουν στὸ κέντρο τους ἀπὸ ἕνα μεγάλο, ἀκανόνιστα ταγιαρισμένο, διαμάντι μὲ τυπικὸ ὀθωμανικὸ δέσιμο. Διαμάντια μὲ κόκκινο σμαλτωμένο πλαίσιο σχηματίζουν τὰ μάτια τῶν φιδιῶν, ἐνῶ τὸ κεφάλι τους καλύπτεται ἀπὸ ἀδιαφανὲς γαλάζιο σμάλτο καὶ τὰ δόντια τους ἀπὸ λευκό. Τὴν τετράπλευρη βάση τῆς κεφαλῆς καλύπτει ἔμμετρη ἀρχαΐζουσα ἐπιγραφή.[7]

Λαμπρὸ δεῖγμα τῆς κωνσταντινουπολίτικης τέχνης τῆς ἐποχῆς, τὸ *δαιδαλόεν* αὐτὸ ἔργο, *αὐτόχειρον πόνημα* τοῦ Μιχαλάκη Φραντζῆ, ἐντυπωσιάζει μὲ τὴ φροντισμένη δουλειά του, τὸν πλοῦτο καὶ τὴν πολυχρωμία του·[8] ἐγγράφεται στὸ εἶδος τῶν ἔργων ἐκείνων ποὺ χαρακτηρίζονται ἡγεμονικὰ καὶ κοσμοῦν τὶς αὐλὲς τῆς Εὐρώπης. Ἀνάλογα σὲ ποιότητα καὶ τεχνοτροπία ἔργα ὑπάρχουν στὸ «Παλάτι τῶν Πανοπλιῶν» τοῦ Κρεμλίνου τῆς Μόσχας.[9] Καὶ εἶναι ἀξιοσημείωτη ἡ πληροφορία ὅτι τὸν 17ο αἰώνα στὰ ἐργαστήρια τοῦ Κρεμλίνου, ἀνάμεσα στοὺς ξένους τεχνίτες ποὺ εἶχαν μετακληθεῖ, ὑπάρχει καὶ ἀριθμὸς ἑλλήνων τεχνιτῶν ἀπὸ τὴν Πόλη εἰδικευμένων στὰ σμάλτα.[10] Τὴ δεξιοτεχνία αὐτὴ τῶν Ἑλλήνων ἐπιβεβαιώνει ὁ Μιχαλάκης Φραντζῆς, καὶ ἴσως καὶ ἡ φαρέτρα μὲ ἑλληνικὴ ἐπιγραφὴ ἀπὸ τὴν Πόλη, γνωστὴ ὡς «ἑλληνικὴ φαρέτρα», ποὺ φυλάγεται στὸ «Παλάτι τῶν Πανοπλιῶν».[11] Ἡ πατερίτσα ἀρχικὰ ἀνῆκε στὸν πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Διονύσιο Δ΄ (1671–73, 1676–79), ὁ ὁποῖος ὅπως φαίνεται τὴν κληροδότησε στὴ «Μεγάλη τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησία».[12] Ἐπειδὴ ὅμως τὸ Πατριαρχεῖο τὸ 1736 εἶχε οἰκονομικὲς δυσχέρειες, ἔπειτα ἀπὸ παρακίνηση τῶν ἐκεῖ ἀρχιερέων, ὁ τότε πατριάρχης Νεόφυτος ΣΤ΄, ἀγόρασε τὴ *διαμαντένια* πατερίτσα καθὼς καὶ τὴν *καλὴ διαμαντένια κορόνα* τοῦ πατριάρχη Κυπριανοῦ ἀντὶ τοῦ ποσοῦ τῶν χιλίων, καὶ τριῶν χιλιάδων γροσίων ἀντίστοιχα. Τὸ 1747 ὁ Νεόφυτος ἀφιέρωσε, μεταξὺ ἄλλων, τὴν πατερίτσα αὐτὴ στὴ Μονὴ τῆς Πάτμου.[13] Δεκάξι ὅμως χρόνια ἀργότερα, τὸ 1763, ὁ τότε πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Σαμουὴλ ζήτησε νὰ ἐπιστραφεῖ στὸ Πατριαρχεῖο τὸ κειμήλιο αὐτό, μὲ τὴ δικαιολογία ὅτι εἶχε ἀποκτηθεῖ ἀπὸ τὸν Νεόφυτο μὲ ἄνομα μέσα. Ἡ Μονὴ ὑποστήριξε τὸ ἀντίθετο καὶ ἡ πατερίτσα παρέμεινε σ᾽ αὐτήν (βλ. πιὸ κάτω σ. 234).[14]

ΔΥΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ 17ου ΑΙΩΝΑ

Τὴν ἴδια περίοδο ἡ Μονὴ ἐμπλουτίζεται, χάρη στὴ γενναιοδωρία τῶν ἀφιερωτῶν καὶ στὶς πυκνὲς σχέσεις τοῦ νησιοῦ μὲ τὴ Δύση, μὲ ἐντυπωσιακά, μνημειακοῦ χαρακτήρα,

ἀσημικὰ ἀπὸ τὴ Βενετία. Τὸ 1627 ὁ μοναχὸς Εὐθύμιος Κοντολέος, ἀπὸ ἀρχοντικὴ οἰκογένεια, ἀφιερώνει ἕνα ζευγάρι μεγάλα μανουάλια.[1] Ἀνάλογα μανουάλια ἀφιερώνει γύρω στὸ 1697 ὁ Νικηφόρος Καλογεράς, ὁ Φραδέλλος ποὺ διετέλεσε καὶ ἡγούμενος.[2] Ἀπεσταλμένος τῆς Μονῆς στὴ Βενετία ὁ κυρ-Ποθητὸς Καλογερὰς φροντίζει γιὰ τὴν ἐξόφληση τῆς παραγγελίας τοῦ Νικηφόρου καὶ τῶν καντηλιῶν τοῦ παπα-Μητροφάνη καὶ τοῦ προηγουμένου Ἰακώβου Σίφαντου.[3] Ἀνάμεσα στὸ 1672 καὶ 1693 ὁ κῶος μητροπολίτης Διδυμοτείχου Γρηγόριος[4] ἀφιερώνει, πρὶν γίνει ἡγούμενος τῆς Μονῆς, μιὰ μνημειακὴ λεκάνη ἁγιασμοῦ (εἰκ. 56). Ἡ λεκάνη εἶναι κατασκευασμένη ἀπὸ ἕνα μόνο φύλλο ἀσημιοῦ καὶ στηρίζεται στὶς ράχες τεσσάρων μικρῶν ὁλόγλυφων ἀγγέλων. Τρεῖς ἄλλοι ὁλόσωμοι ἄγγελοι στηρίζονται μὲ χάρη στὸ χεῖλος της ὑψώνοντας μὲ τὸ ἕνα χέρι κηροστάτη. Στὸ σῶμα τοῦ σκεύους, μὲ κέντρο τὴ Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, εἰκονίζονται, ἀνάμεσα σὲ καρποφόρα χαλαρὰ κλαδιά, οἱ μαθητὲς τοῦ Χριστοῦ μὲ ἔντονη κίνηση καὶ δραματικὴ ἔκφραση. Στὸ κέντρο τῆς πίσω πλευρᾶς, μέσα σὲ μετάλλιο, ἡ ἐπιγραφὴ θυμίζει τὸ ὑψηλὸ ἀξίωμα, τὴν καταγωγὴ καὶ τὴν προσφορὰ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Γρηγόριο στὴ Μονή.[5] Λεκάνες τοῦ τύπου αὐτοῦ, καὶ μάλιστα πολὺ πιὸ ἐντυπωσιακές, συνηθίζονταν ἀπὸ τὸν 16ο ὡς καὶ τὸν 18ο αἰώνα στὰ ἡγεμονικὰ καὶ πλούσια ἀστικὰ τραπέζια τῆς Δύσης ὡς σκεύη γιὰ τὸ πάγωμα τοῦ κρασιοῦ.[6] Ὁ εἰκονογραφικὸς πάντως διάκοσμος τῆς λεκάνης τῆς Πάτμου δὲν δημιουργεῖ ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ἀρχική της χρήση.

Ἕνα ἄλλο ἔργο ἀπὸ τὴ Βενετία εἶναι μιὰ μεγάλη καντήλα (εἰκ. 8). Σχηματίζεται ἀπὸ τέσσερα, διαφορετικῆς διαμέτρου, τμήματα μὲ φουσκωτὰ διάχωρα κοσμημένα μὲ μεγάλα νατουραλιστικὰ λουλούδια. Τὶς ὑπόλοιπες ἐπιφάνειες καλύπτουν χαλαροὶ ἑλικωτοὶ βλαστοί, φύλλα ἄκανθας καὶ ἐλεύθερα φυτικὰ κοσμήματα. Τέσσερις ὁλόσωμοι ἄγγελοι, στηριγμένοι στὸ κεντρικὸ τμῆμα, ἀποτελοῦν τὰ σημεῖα ἀνάρτησης τῆς καντήλας. Ἡ πλαστικότητα τοῦ σκεύους τονίζεται ἀπὸ τὴν ἐναλλαγὴ κυρτῶν καὶ κοίλων ἐπιφανειῶν διαφορετικῆς διαμέτρου, καὶ τὴν παρουσία τῶν ἀγγέλων. Ὁ φυτικὸς διάκοσμος ἀποδίδεται μὲ ἄνετη κίνηση καὶ χαμηλὸ ἀνάγλυφο. Μὲ τὴ χρήση κατάλληλων ἐργαλείων δημιουργεῖται ἐναλλαγὴ φωτεινῶν καὶ μὴ ἐπιφανειῶν· τὴ ζωγραφικὴ αὐτὴ ἀντίληψη ὁλοκληρώνει ἡ ἐπιχρύσωση. Μὲ κριτήριο τὶς σφραγίδες της πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἦρθε στὴ Μονὴ στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα.[7]

Τὰ δύο αὐτὰ ἔργα εἶναι δείγματα τοῦ βενετσιάνικου μπαρὸκ τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 17ου αἰώνα· χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἐντυπωσιακὲς φόρμες μὲ μαλακὸ ἀνάγλυφο καὶ χυτὲς λεπτομέρειες καὶ εἶναι προορισμένα νὰ τὰ βλέπει κανεὶς ἀπὸ μακριά. Ἀκολουθοῦν τὴν τάση τοῦ μπαρὸκ ὅπου, στὸ διάκοσμο τῶν ἀσημένιων σκευῶν, κυριαρχοῦν τὰ ἔκτυπα νατουραλιστικὰ ἄνθη καὶ καρποί. Ἡ τάση αὐτὴ διαμορφώθηκε ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 17ου αἰώνα στὴ Γερμανία, εἰδικότερα στὸ Augsburg, καὶ διαδόθηκε στὰ μεγάλα κέντρα τῆς Εὐρώπης, μὲ τοπικὲς βέβαια παραλλαγές, χάρη στὴν πλατιὰ παραγωγή, τὴν κινητικότητα τῶν τεχνιτῶν καὶ τὴν κυκλοφορία τῶν τετραδίων μὲ τυπωμένα χαρακτικὰ σχέδια γιὰ χρυσοχόους καὶ κοσμηματοποιούς.[8]

Ὡς εἰκόνα τῆς Παναγίας ἐγκωμιασμένη, μοσκόβικη, μὲ λάμα ἀσημοχρυσωμένη καὶ φορνίδα μὲ μερικὰ πετράδια καὶ μαργαριτάρια τῆς μοσκοβίας ἀναφέρεται ἀπὸ τὶς ἀρχειακὲς πληροφορίες στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα ἡ ρωσικὴ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου τοῦ 17ου αἰώνα[9] (εἰκ. 38). Εἰκονογραφικὰ ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τῆς Παναγίας τοῦ Καζάν.[10] Φορτωμένη ἀπὸ ἑτερογενὴ διακοσμητικὰ στοιχεῖα, ἐγγράφεται στὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις ποὺ ἐπικρατοῦν στὴ Ρωσία τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα. Χαρακτηριστικὸ αὐτῶν τῶν «ἐγκωμιασμένων εἰκόνων» εἶναι ἡ «κορόνα» καὶ ἡ «τσάτα», τὸ ἔλασμα σὲ σχῆμα ἡμισελήνου ποὺ κρέμεται στὴν εἰκόνα κατ᾽ ἀντίστροφη φορὰ πρὸς τὴν «κορόνα».[11] Στὴν εἰκόνα τῆς Πάτμου, τὸ κεφάλι τῆς Θεοτόκου, τὸ λαιμό της, ὅπως καὶ τὸ λαιμὸ τοῦ Χριστοῦ, κοσμεῖ μαργαριταρένιο πλέγμα ραμμένο πάνω σὲ ὕφασμα, διάκοσμος ποὺ ἀπαντᾶται καὶ στὰ ἄμφια τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Ἀνάμεσα στὶς δύο μορφὲς κρέμεται μικρὸς πέτρινος σταυρὸς δεμένος μὲ ἀσήμι καὶ πέτρες, τοῦ γνωστοῦ ὡς «τύπου τῆς

Χερσονήσου» (Κριμαίας).[1] Τὸ βάθος καὶ τὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας καλύπτουν ἐλάσματα μὲ πλούσιους χαρακτοὺς συμμετρικοὺς ἐλισσόμενους βλαστοὺς πάνω σὲ στικτὸ κάμπο, ἔργο ἴσως τεχνίτη ἀπὸ τὸ Γιαροσλὰβ[2] ποὺ φημιζόταν γιὰ τοὺς ἱκανοὺς στὴ χαρακτικὴ τεχνίτες του. Στὴν «κορόνα» καὶ τὴν «τσάτα» διακρίνουμε χαρακτηριστικὰ τῶν ἐργαστηρίων τοῦ Κρεμλίνου τοῦ 17ου αἰώνα: ἔντονο ἀνάγλυφο, μικρὰ ὀδοντωτὰ φύλλα στοὺς ἀλλεπάλληλα ἐλισσόμενους βλαστοὺς σὲ συνδυασμὸ μὲ ἀνοιχτὰ λουλούδια καὶ πέτρες.[3] Χρονικά, τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι ἴσως κάπως μεταγενέστερα ἀπὸ τὰ χαρακτὰ ἐλάσματα.

Ἄλλοι δρόμοι, οἱ *ζητεῖες*, φέρνουν στὴ Μονὴ εἰκόνες καὶ σκεύη ἀπὸ μακρινὰ μέρη. Ἡ παράδοσή τους γίνεται ἐπίσημα, *ὁμπρὸς στὴ σύναξη*, γεγονὸς ποὺ ἀπογράφεται ἀναλυτικά: *1698 μὴν ἰουλίω 16 ἦλθεν ὁ γέρων γεδεῶν αὐ τὴν μωσκωβία. κε εἰφερεν τὴν εἰκόναν τοῦ μέγα θεολόγου. εγκωομιασμένη ὡς καθὼς φένεται, καὶ τοῦ ἔγνε γρόσια 350 καί εἴφερεν καί ἕνα εὐαγγέλιον πολλὰ ὥρέω, καὶ τοῦ ἔγνεν καὶ αὐτὸ γρόσια 300 καὶ ἕνα μαστραπά καὶ ἕναν ποτίρι καὶ αὐτὰ ὥραία. μὲ το μαλαμα καπνισμένα...*[4] Ἡ πλαισιωμένη μὲ ἀσήμι, «ἐγκωμιασμένη», εἰκόνα τοῦ Θεολόγου εἶναι σήμερα μιὰ ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ τέμπλου στὸ καθολικό.[5] Τὸ *πολλὰ ὡραῖο* εὐαγγέλιο (εἰκ. 46-47) ἀγοράστηκε γιὰ τὴ Μονὴ μὲ ἔσοδα τῆς *ζητείας* (*διὰ ἔλεος τῶν χριστιανῶν*) καὶ μὲ τὴ φροντίδα (*διὰ πόνων*) τοῦ ἴδιου τοῦ Γεδεών, ποὺ μνημονεύεται γι' αὐτὸ στὴν ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή.[6] Στὴν ἐμπρὸς ὄψη τοῦ εὐαγγελίου εἰκονίζεται ἔκτυπη ἡ Εἰς Ἅδου Κάθοδος, πολυπρόσωπη σύμμετρη σύνθεση σὲ πολλὰ ἐπίπεδα. Γύρω της, μέσα σὲ ὀρθογώνια διάχωρα, σκηνὲς ἀπὸ τὸ πάθος τοῦ Χριστοῦ· στὶς γωνίες οἱ εὐαγγελιστές. Στὴν ἄλλη ὄψη εἰκονίζεται ἀνάλογη λεπτομερὴς παράσταση τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, πλαισιωμένη ἀπὸ προφῆτες, κιονίσκους καὶ φύλλα ἄκανθας. Στὸ κεντρικὸ διάχωρο, ἐπάνω, ὁ Εὐαγγελισμός, κάτω, ἡ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή. Τὴ ράχη τοῦ εὐαγγελίου καλύπτει πυκνὸ πλέγμα, τυπικὸ τῶν ρουμανικῶν καλυμμάτων[7] ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα. Τὸ ἔργο ἔχει τὴ σφραγίδα τοῦ τεχνίτη Georg May τοῦ δεύτερου (1688–1712).[8]

Ὁ τύπος τοῦ καλύμματος αὐτοῦ μὲ ὁρισμένες παραλλαγὲς συνηθίζεται στὰ ἐργαστήρια τῆς Τρανσυλβανίας, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 17ου ὡς τὰ μέσα περίπου τοῦ 18ου αἰώνα, καὶ μάλιστα ἀπὸ τοὺς πιὸ γνωστοὺς τεχνίτες.[9] Ὁ Georg May II, ἀπὸ οἰκογένεια χρυσοχόων τοῦ Μπρασὸβ καὶ χρυσοχόος τῆς αὐλῆς τοῦ ἡγεμόνα τῆς Βλαχίας Κωνσταντίνου Brîncoveanu εἶναι ἕνας ἀπὸ αὐτούς. Εἶναι γνωστὸς γιὰ τὴ μεγάλη του παραγωγικότητα καὶ γιὰ τὴ δεξιοτεχνία του νὰ δημιουργεῖ διαφορετικὰ εἴδη ἔργων.[10] Πλαστικότητα καὶ εὐγένεια στὶς μορφές, φροντισμένη ἐκτέλεση, συγκερασμὸς τῶν βυζαντινῶν εἰκονογραφικῶν προτύπων μὲ τὴ δυτικὴ τεχνοτροπία εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του. Ἡ παρουσία στοιχείων μπαρὸκ περιορίζεται ἐδῶ στὰ διακριτικὰ φύλλα ἄκανθας ποὺ πλαισιώνουν τοὺς προφῆτες, ἐνῶ σὲ ἄλλα ἔργα του εἶναι ἐντονότερη. Ἡ μακριὰ παράδοση τῆς Τρανσυλβανίας στὴ μεταλλοτεχνία, μπολιασμένη ἀπὸ σάξονες τεχνίτες, καὶ ἡ γειτνίασή της μὲ τὴν κεντρικὴ Εὐρώπη εὐνοοῦσαν τὴν ἐπαφὴ μὲ τὰ δυτικὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα καὶ τὴ μεταφορά τους σὲ τοπικὲς ἐκδοχὲς πού, μὲ τὴ σειρά τους, ἐπηρέασαν τὴν ἀργυροχοΐα τῶν νοτιότερων περιοχῶν τῆς Βαλκανικῆς τὸν 18ο αἰώνα κυρίως. Ἀξίζει πάντως νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῶν σταχώσεων τοῦ Εὐαγγελίου αὐτοῦ ἀπαντᾶται στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο καὶ στὴ Μικρὰ Ἀσία ἴδιος ἢ καὶ ἐμπλουτισμένος μὲ στοιχεῖα ροκοκὸ στὰ τέλη τοῦ 18ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα.[11]

Ἕνας μαστραπὰς *μὲ τὸ μάλαμα καπνισμένος* εἶναι ἕνα ἄλλο ἀπὸ τὰ σκεύη ποὺ ὁ Γεδεὼν φέρνει ἀπὸ τὸ *ταξίδι τῆς Μοσκοβίας*. Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ὁ ἐπίχρυσος μαστραπὰς ἁγιασμοῦ τῆς εἰκόνας 15 ἐπειδὴ ἡ σφραγίδα του, παρόλο ποὺ ἡ ταύτισή της δὲν ἔγινε δυνατή, ἔχει τὸ σχῆμα τῶν σφραγίδων τοῦ Μπρασόβ,[12] καὶ ἡ μορφὴ καὶ τεχνοτροπία του ὁδηγοῦν σὲ ἐργαστήριο τῆς Τρανσυλβανίας τοῦ 17ου αἰώνα. Κανάτι μπύρας γιὰ κάποιο εὐκατάστατο ἀστικὸ σπίτι ἀποτελεῖ ἕνα ἀκόμη δεῖγμα χρήσης ξένου κοσμικοῦ σκεύους στὴν ὀρθόδοξη λατρεία. Ἔχει τὴν τυπικὴ μορφὴ τοῦ εἴδους αὐτοῦ,

ποὺ ἐμφανίστηκε στὴ νότια Γερμανία κατὰ τὴν Ἀναγέννηση καὶ ἐξαπλώθηκε, μὲ πολλὲς μορφολογικὲς καὶ διακοσμητικὲς παραλλαγές, στὶς χῶρες κατανάλωσης τοῦ ποτοῦ αὐτοῦ.[1]

Ὁ μαστραπὰς τῆς Πάτμου συγγενεύει μὲ τοὺς γερμανικοὺς τύπους ποὺ κατασκευάζονταν καὶ στὴν Τρανσυλβανία: χαμηλὸ κυλινδρικὸ σῶμα ἐλαφρὰ πλατύτερο κάτω, σκέπασμα μὲ κορύφωση συχνὰ ἀνθρωπόμορφη, ζωόμορφη ἢ φυτόμορφη, σχήματα ποὺ ἀκολουθεῖ καὶ ἡ λαβή.[2] Στὸ σῶμα του, πάνω σὲ χοντρὸ στικτὸ κάμπο, ἑλικωτὰ χαρακτὰ πλαίσια περικλείουν ἐλαφρὰ ἀνάγλυφους ἑρωτιδεῖς· συνθέσεις ἀπὸ φροῦτα ἁπλώνονται ἀνάμεσά τους. Ἀνάλογος εἶναι ὁ φυτικὸς διάκοσμος τοῦ σκεπάσματος καὶ τῆς βάσης. Ἡ ζωγραφικὴ ἀντίληψη, τὰ θέματα καὶ τὸ κομψὸ ὕφος τοποθετοῦν τὸ ἔργο αὐτὸ στὴν τεχνοτροπία τοῦ μανιερισμοῦ. Τὸ ἐκλεπτυσμένο αὐτὸ στὺλ κάλυψε ἀρχικὰ μὲ περίτεχνες δημιουργίες τὶς ἀνάγκες τῆς ἀριστοκρατίας καὶ τῆς πλούσιας ἀστικῆς τάξης, ταξίδεψε κατόπιν μὲ τοὺς τεχνίτες, τοὺς σχεδιαστὲς ἢ τὰ τετράδια σχεδίων σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη γιὰ νὰ καταλήξει καὶ σὲ ἀντικείμενα πιὸ συνηθισμένα, χρηστικά, ὅπως αὐτό.[3] Στὴν Τρανσυλβανία ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ ἐκτείνεται ὡς τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα.[4]

ΑΛΛΑ ΕΡΓΑ: ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ 17ου–ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 17ου αἰώνα θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ ἕνα ζευγάρι ἐξαπτέρυγα μὲ ἔκτυπες παραστάσεις σεραφείμ (εἰκ. 22). Τὸ πρόσωπο καὶ τὸ φόντο τους, ἐπίχρυσα, ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ μεγάλα, ὡραῖα σχεδιασμένα, φτερὰ ποὺ κρατοῦν τὸ χρῶμα τοῦ ἀσημιοῦ. Στὸν κάμπο τῆς μιᾶς ὄψης εἶναι σκορπισμένα μικρὰ ἀνοιχτὰ χαρακτὰ λουλούδια. Στὴν ἄλλη ὄψη ὁ κάμπος καλύπτεται ἀπὸ κλαδιὰ μὲ χαλαρὰ ὀθωμανικοῦ τύπου πολυπέταλα ἀνθέμια καὶ πουλιὰ ἀνάμεσά τους. Ἐδῶ κι ἐκεῖ κάποιες παραφθορὲς θεμάτων δανεισμένων ἀπὸ ξυλόγλυπτα τέμπλα τοῦ 17ου αἰώνα. Οἱ λεπτομέρειες αὐτὲς προσδίδουν στὸ ἔργο κάποια φρεσκάδα, παρὰ τὶς ἀδεξιότητες στὸ σχέδιο καὶ στὴν ἐκτέλεση, καὶ συγκλίνουν στὴν ὑπόθεση ὅτι ὀφείλονται σὲ κάποιον τεχνίτη ἴσως τῆς εὐρύτερης γύρω ἀπὸ τὴν Πάτμο περιοχῆς. Ἀξίζει νὰ προσέξουμε τὰ ἑλικωτὰ στοιχεῖα ποὺ κοσμοῦν μία ἀπὸ τὶς πλευρὲς τοῦ κόμπου, θέμα ποὺ θὰ συναντήσουμε συχνὰ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα, μὲ τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὰ ὀθωμανικὰ πρότυπα.

Παράδειγμα τῆς νέας αὐτῆς πορείας εἶναι ὁ σταυρὸς ποὺ τὸ 1711 ἀφιερώνει στὴ Μονὴ *ὁ Πανιερώτατος Ζητουνίου κυρ-Νικηφόρος ἐκ νήσου Πάτμου*.[5] Ὁ μεγάλος αὐτὸς σταυρὸς μὲ βάση (εἰκ. 19) κρατεῖ ἀπὸ τὸν 17ο αἰώνα τὴ μορφὴ τοῦ κόμπου, στὴ μέση ὅμως περίπου τοῦ ὕψους τοῦ στελέχους καὶ ὄχι ὡς ἀπόληξη. Ἀλλὰ καὶ ἡ διάταξη τῶν πλευρικῶν εἰκονιδίων μὲ προφῆτες καὶ μάρτυρες εἶναι ἐπίσης στοιχεῖο ἀπὸ παλιότερη ἐποχή, ὄχι ὅμως καὶ τὸ πλαίσιό τους μὲ τὰ κομψὰ ὑποστηρίγματα. Στὸ ξυλόγλυπτο σῶμα τοῦ σταυροῦ, γύρω ἀπὸ τὶς κεντρικὲς σκηνὲς τῆς Γέννησης καὶ τῆς Σταύρωσης, διατάσσονται παραστάσεις τοῦ Δωδεκαόρτου, πολυπρόσωπες, λεπτομερεῖς, μὲ βάθος. Στὸ ἀσημένιο πλαίσιο ἐναλλάσσονται ἐπιφάνειες ἐπίχρυσες, λαμπερές, μὲ ἐπιφάνειες στικτές, στὸ χρῶμα τοῦ θαμποῦ ἀσημιοῦ: ἐπιτυγχάνεται ἔτσι μιὰ μελετημένη, ἁρμονικὴ διχρωμία. Ἀνάγλυφα ἑλικωτὰ καὶ φυτόσχημα λεπτὰ κοσμήματα, λουλούδια μὲ μεγάλα πέταλα σὲ κίνηση, συνθέτουν στὸ διάκοσμο αὐτὸ μιὰν ἄλλη ἀντίληψη, ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸ μπαρόκ.[6] Μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου θὰ πάρουν ὅλο καὶ μεγαλύτερη θέση, μὲ τοπικὲς παραλλαγὲς βέβαια, στὰ ἔργα τοῦ 18ου αἰώνα.[7] Ἡ ἀρχὴ τῆς διχρωμίας ἐφαρμόζεται καὶ σ' ἕνα θυμιατήριο, ποὺ τὸ 1713 *ἐτελειώθη μὲ ἔξοδα τοῦ πανοσιωτάτου ἱερομονάχοις κυρίου Ἀθανασίου κώου*, μετέπειτα ἡγουμένου τῆς Μονῆς (εἰκ. 13).[8] Τὸ διάτρητο σκέπασμα τοῦ θυμιατηρίου εἶναι ναόσχημο μὲ τρουλίσκους —οἱ ἑπτὰ μὲ πυργίσκους— διαταγμένους σὲ τρία ἐπίπεδα· στὸ κάτω μέρος του, τόξα μὲ ὑστερογοτθικὰ ἐκφυλισμένα κοσμήματα. Ἐνδιαφέρον δεῖγμα συνύπαρξης διαφορετικῶν τεχνοτροπιῶν, τὸ θυμιατήριο αὐτὸ συνδυάζει τὸ κωνσταντινουπολίτικο μπαρὸκ μὲ τὰ

λεπτά του ἄνθη, μὲ τὰ ἑλικωτὰ καὶ φυτόσχημα κοσμήματα ποὺ θὰ ἐπικρατήσουν ἀργότερα, καὶ τὶς ὑστερογοτθικὲς ἐπιβιώσεις ποὺ ἀπαντῶνται ἀκόμη καὶ στὸν προχωρημένο 18ο αἰώνα.[1]

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΩΡΗΤΕΣ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ: ΕΡΓΑ ΡΩΣΙΚΑ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΙΚΑ

Καὶ τὸν αἰώνα αὐτὸ συνεχίζεται ἡ παράδοση σημαντικῶν ἔργων ποὺ καταλήγουν στὸ σκευοφυλάκιο ὡς δωρεὲς μεγάλων ἱεραρχῶν. Στὶς 2 Σεπτεμβρίου 1722 *ἦρθεν ἕνας ἀρχιερεὺς ὀνόματι κυρ ἀγάπιος καὶ ἔβαλεν μετάνοιαν εἰς τὸ μοναστήρι καὶ ἀφιέρωσε ἕνα σεντουκάκι ἀσημένιον καπνισμένον ἔχει μέσα λείψανα πέντε...*[2] Τὸ ἀφιέρωμα αὐτὸ σώζεται καὶ ἔχει μάλιστα καὶ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ ΑΓΑΠΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΕΞΟΔΑ. Τρεῖς μέρες ἀργότερα, στὶς 5 Σεπτεμβρίου 1722, ὁ ἐπίσκοπος Καρυουπόλεως Ἀγαθάγγελος, ὁ ἐπονομαζόμενος «Λατίνος»,[3] ἀφιερώνει στὴ Μονὴ *ἕνα σεντούκιον ἀσιμενιοχρυσομένον ταγιάδα φαδοῦρα μοσκόβικη μὲ ἅγια λείψανα.* Στὸ ἐπίσημο ἔγγραφο τῆς προσήλωσής του, στὶς 4 Δεκεμβρίου τοῦ 1722,[4] ὁ Ἀγαθάγγελος περιγράφει τὸ σεντούκι ὡς *ἀσιμένιον κεχρυσωμένον ἔσωθεν καὶ ἔξωθεν μὲ πέντε κουμπέδες, μὲ πέντε ἅγια λείψανα, ἤγουν τοῦ παμμάκαρος χρυσοστόμου, τοῦ μεγαλομάρτυρος γεωργίου, τοῦ μεγαλομάρτυρος παντελεήμονος, τοῦ πρωτομάρτυρος στεφάνου καὶ τοῦ ἱερομάρτυρος πέτρου λαμψάκων μὲ τὰς εἰκόνας αὐτῶν μέσα εἰς τὸ αὐτὸ σεντοῦκι κεχρυσωμένας, τὰ ὁποῖα λέγει ὡς ἄνωθεν πῶς δίδει διὰ μνημόσυνόν του.* Ἡ περιγραφὴ ὅμως αὐτὴ ταιριάζει ἀπόλυτα μὲ τὸ *σεντουκάκι* ποὺ ἀφιέρωσε ὁ Ἁγάπιος. Τί συνέβη μεταξὺ τῆς δευτέρας καὶ τῆς πέμπτης Σεπτεμβρίου 1722; Τὸ ἀρχεῖο σιωπᾶ. Πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο πρόσωπο ποὺ ὀνομάζεται Ἁγάπιος ἱερομόναχος καὶ μετονομάζεται σὲ Ἀγαθάγγελο ὅταν γίνεται ἀρχιερέας; Πρόκειται γιὰ δύο καὶ ἔγινε κάποια συμφωνία μεταξύ τους καὶ ἡ λειψανοθήκη ἄλλαξε ἰδιοκτήτη;

Τὸ κιβώτιο αὐτὸ (εἰκ. 52) ἔχει ἐξωτερικὴ ἐπένδυση ἀπὸ ἀσημένια ἐλάσματα μὲ ἔκτυπο διάκοσμο, ὅπου κυριαρχοῦν ἐξαιρετικὰ πλούσιες συνθέσεις ἀπὸ ἔντονα ἀνάγλυφα καρποφόρα καὶ ἀνθισμένα κλαδιά, φύλλα ἄκανθας καὶ ἑλικωτοὺς βλαστοὺς μὲ μεγάλα νατουραλιστικὰ ἄνθη. Στὶς στενὲς ἐπιφάνειες τῆς περιφέρειας τοῦ σκεπάσματος ὁ διάκοσμος εἶναι πιὸ ἤρεμος, οἱ βλαστοὶ κάπως σχηματοποιημένοι. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸ ἔλασμα ποὺ καλύπτει τὴν πάνω πλευρά του. Πέντε βίδες σὲ συμμετρικὴ διάταξη ἔχουν μόνο ἀπομείνει ἀπὸ τοὺς *πέντε κουμπέδες* ποὺ ἀναφέρονται στὴν περιγραφὴ τοῦ 1722. Ἡ σφραγίδα τῆς Μόσχας, ὁ δικέφαλος ἀετός, ἐπιβεβαιώνει ὅτι εἶναι *φαδοῦρα μοσκόβικη* (= ἔργο ἐργαστηρίου τῆς Μόσχας) ποὺ ἔγινε μάλλον στὴ δεύτερη δεκαετία τοῦ 18ου αἰώνα.[5] Τὸ ἐσωτερικὸ τῆς λειψανοθήκης καλύπτεται ἀπὸ ἔλασμα μὲ ἤρεμο, ἐλαφρὰ στυλιζαρισμένο διάκοσμο· μέσα ἀπὸ εἰδικὰ ἀνοίγματα φαίνονται τὰ λείψανα τῶν ἁγίων ποὺ ἀναφέρονται πιὸ πάνω. Τὸ περίγραμμα τῶν ἀνοιγμάτων αὐτῶν τονίζεται μὲ μάργαρο. Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σκεπάσματος, ποὺ ἀνοίγει σὲ ὀρθὴ γωνία, ἀπέναντι ἀκριβῶς ἀπὸ κάθε λείψανο παριστάνεται, σὲ ἔκτυπο ἐπίχρυσο ἔλασμα, ὁ ἀντίστοιχος ἅγιος ὁλόσωμος καὶ μετωπικός. Τὸ πρόσωπο καὶ τὰ χέρια τους φαίνονται, μέσα ἀπὸ ἀνοίγματα τοῦ ἐλάσματος, ζωγραφισμένα στὸ ξύλο τοῦ σκεπάσματος. Στὸ διάκοσμο τῆς λειψανοθήκης συνεχίζεται τὸ μπαρὸκ τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰώνα ἐμπλουτισμένο μὲ φροῦτα, καρποὺς καὶ φύλλα ἄκανθας.[6] Τὸ ἔργο ξεχωρίζει, παρὰ τὸ φόρτο του, γιὰ τὴν ποικιλία τῶν θεμάτων του, τὴν κίνηση, τὴν πλαστικότητα καὶ τὴ φροντισμένη ἐκτέλεσή του. Οἱ στυλιζαρισμένοι βλαστοὶ τοῦ σκεπάσματος ἀνήκουν στὴν πιὸ προχωρημένη φάση τοῦ γερμανικοῦ μπαρόκ.[7] Σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς διακοσμητικὲς αὐτὲς ἀντιλήψεις ἔρχονται οἱ μετωπικοὶ ἅγιοι, σὲ ἱερατικὴ παράταξη, σύμφωνα μὲ τὴ βυζαντινὴ παράδοση.

Ὁ δωρητὴς τῆς λειψανοθήκης Ἀγαθάγγελος γίνεται ἀδελφὸς τῆς Μονῆς τὸ 1722, πακτώνει τὸ μετόχι τῆς Ζακύνθου καὶ τὸ 1736, λίγο πρὶν τὸ θάνατό του στὴν Κέρκυρα,

ὑπαγορεύει τὴ διαθήκη του μὲ τὴν ὁποία κληροδοτεῖ στὴ Μονὴ πολλὰ πολύτιμα ἀντικείμενα.[1] Σὲ αὐτὰ περιλαμβάνεται καὶ τὸ ἀρχιερατικό του ἐγκόλπιο, *τζογέλο ἐστολισμένο μὲ διάφορες πέτρες*, τὸ ὁποῖο τοῦ κόστισε *τζεκίνια χρισὰ διακόσια τριάντα* (εἰκ. 23-24). Τὸ κέντρο τοῦ ἐγκολπίου κατέχει ἐλλειψοειδὴς πέτρα σὲ χρῶμα βαθὺ μενεξεδὶ (ἀμέθυστος;), ὅπου εἶναι χαραγμένος ὁλόσωμος μετωπικὸς Χριστὸς στὸν γεμάτο ἱερατικὴ ἐπισημότητα τύπο ποὺ συνηθίζεται ἀπὸ τὸν 10ο ἤδη αἰώνα στὰ χειρόγραφα καὶ στὰ ἔργα μικρογλυπτικῆς.[2] Μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι κρατάει κλειστὸ Εὐαγγέλιο, ἐνῶ μὲ τὸ δεξί του εὐλογεῖ· πατάει πάνω σὲ μικρὸ μαξιλάρι. Τὸ πρόσωπο, τὰ μαλλιά, τὰ ἐνδύματα ἀποδίδονται μὲ ἁδρὲς γραμμές. Ἡ ὅλη ἐργασία προδίδει κάποια ἀδεξιότητα: τὰ πόδια εἶναι γυρισμένα σὲ στάση τριῶν τετάρτων ἂν καὶ ὁ Χριστὸς εἶναι μετωπικός. Οἱ χαράξεις πάνω στὶς κεραῖες τοῦ σταυροῦ τοῦ φωτοστέφανου (Ο ΩΝ) καὶ τὸ μαξιλάρι, πάνω στὸ ὁποῖο συνήθως πατοῦν αὐτοκράτορες καὶ ἀρχάγγελοι τῆς παλαιολόγειας κυρίως ἐποχῆς, εἶναι στοιχεῖα ποὺ ὁδηγοῦν περισσότερο σὲ μιὰ χρονολόγηση τῆς ἐγχάρακτης πέτρας στὴν ὕστερη βυζαντινὴ περίοδο.[3] Τὸ κεντρικὸ αὐτὸ στοιχεῖο περικλείεται ἀπὸ μικρὲς κόκκινες πολύτιμες πέτρες καὶ ἐγγράφεται σ' ἕνα στεφάνι ἀπὸ ἄλλες μεγαλύτερες, στερεωμένες πάνω σὲ πλαίσιο καλυμμένο ἀπὸ ζωγραφισμένο σμάλτο. Τρεῖς ἐντυπωσιακοῦ μεγέθους πολύτιμοι λίθοι κρέμονται στὸ κάτω ἄκρο του. Πρέπει νὰ ὑπῆρχαν καὶ δύο μικρότεροι ποὺ δὲν σώθηκαν.[4] Στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἐγκολπίου (εἰκ. 24), τὴν κεντρικὴ θέση καταλαμβάνει ρωσικὸ εἰκονίδιο μὲ παράσταση τοῦ ἁγίου Νικολάου. Τὸ εἰκονίδιο πλαισιώνεται ἀπὸ τὶς πίσω ὄψεις τῶν δεμένων σὲ ἐπίχρυσες θῆκες λίθων, οἱ ὁποῖες εἶναι διακοσμημένες, στὸ πλαίσιο καὶ τὸ κέντρο τους, μὲ ζωγραφισμένα σμάλτα.

Τὸ ἐγκόλπιο αὐτὸ ἀκολουθεῖ τὴ συνήθεια νὰ ἐντάσσονται παλαιότερα εἰκονίδια ἀπὸ ἴασπη, ἀχάτη ἢ ἄλλη ὕλη σὲ ἀρχιερατικὰ ἢ πατριαρχικὰ ἐγκόλπια.[5] Ἐδῶ συνυπάρχουν περισσότερα ὑλικά, τεχνικὲς καὶ τεχνοτροπίες. Στὸ πλαίσιο μερικὲς ἀπὸ τὶς πέτρες διατηροῦν τὸ ἀνθόσχημο δέσιμο, σὲ διακριτικὴ πάντως μορφή· ἡ καινοτομία ὅμως εἶναι ἡ χρήση τοῦ ζωγραφισμένου σμάλτου, ἰδίως στὴν πίσω ὄψη, τεχνικὴ ποὺ ἐφαρμόζεται στὴ Ρωσία ἀπὸ τὸν 17ο καὶ κυριαρχεῖ ἐκεῖ σὲ ὅλο τὸν 18ο αἰώνα.[6] Μορφολογικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς συγγένειες τοῦ ἐγκολπίου μὲ ἀντίστοιχα ἔργα τῆς Μόσχας τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰώνα ἐνισχύουν τὴν περίπτωση νὰ ἔχει, καὶ αὐτό, κατασκευαστεῖ ἐκεῖ.[7] Ἔργο βαρύτιμο γιὰ τὸ ὁποῖο δίκαια ὑπερηφανεύεται ὁ Ἀγαθάγγελος Καρυουπόλεως.

Συγγενικὸ μὲ τοῦ Ἀγαθαγγέλου εἶναι καὶ τὸ ἐγκόλπιο τοῦ Κυρίλλου Κυζίκου (1686–1711) ποὺ εἶναι ἄγνωστο πότε καὶ πῶς κατέληξε στὴ Μονή (εἰκ. 25-26). Στὴ μιὰ ὄψη του κυριαρχοῦν οἱ πολύτιμες πέτρες. Μεγάλα πολύπλευρα σμαράγδια, ρουμπίνια, διαμάντια καὶ τρία μεγάλα σμαράγδια στὸ κάτω ἄκρο συνθέτουν ἕνα ἁρμονικὸ σύνολο. Τὰ ἐπίχρυσα καὶ τὰ ζωγραφισμένα μὲ σμάλτα πλαίσια τῶν λίθων καὶ τὸ διάτρητο φόντο συμβάλλουν στὴν ἐντυπωσιακὴ αὐτὴ χρωματικὴ σύνθεση, χαρακτηριστικὴ τῆς κωνσταντινουπολίτικης αἰσθητικῆς. Στὴν ἄλλη ὄψη, στὸ κέντρο, ἕνα σμαράγδι, θήκη γιὰ τίμιο ξύλο ἢ ἅγιο λείψανο, περιβάλλεται ἀπὸ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή:[8] ὁ Κύριλλος παρακαλεῖ τὸν Χριστὸ νὰ τοῦ παρέχει τὴ χάρη νὰ φορᾶ τὸ ἐγκόλπιο αὐτὸ σὲ ὅλες τὶς τελετουργίες πρὸς τιμὴν τῆς μητέρας του, τῆς Θεοτόκου. Σχετικὲς ἐξάλλου μὲ τὴ Θεοτόκο εἶναι καὶ οἱ σκηνὲς ποὺ εἰκονογραφοῦν τὸ ἐγκόλπιο: ὁ Χριστὸς ἐν δόξῃ, ψηλά, ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου στὴ μέση, ἱεράρχες κάτω, προφῆτες καὶ ἄγγελοι στὸ πλαίσιο ἔχουν ζωγραφιστεῖ μικρογραφικὰ μὲ σμάλτο. Ἀξιοπρόσεχτα μερικὰ στοιχεῖα, ὅπως οἱ καντῆλες τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ποὺ μοιάζουν μὲ λάμπες μουσουλμανικοῦ τεμένους, καὶ τὰ ἄνθη τοῦ διακόσμου ποὺ ἀποδίδονται κατὰ τὰ δυτικὰ χαρακτικὰ πρότυπα ἀπὸ τὰ εἰδικὰ τετράδια σχεδίων.[9] Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα αὐτὸ τὸ εἶδος λεπτοῦ ἄνθινου διακόσμου ἐφαρμόζεται καὶ στὴν Κωνσταντινούπολη.[10] Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἐνισχύουν τὴν ἄποψη ὅτι τόπος κατασκευῆς τοῦ ἐγκολπίου εἶναι ἡ Κωνσταντινούπολη.

Τὴν τεχνικὴ τῶν ζωγραφισμένων σμάλτων συναντοῦμε καὶ στὴν πατερίτσα τοῦ Παλαιῶν Πατρῶν Γερασίμου, συνδυασμένη καὶ μὲ ἄλλα διακοσμητικὰ ὑλικά (εἰκ. 28). Ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα προκύπτει ὅτι τὸ *1761 ἰουλίου ἦλθεν εἰς τὸ μοναστῆρι ὁ ἅγιος παλαιῶν πατρῶν κὺρ γεράσιμος, καὶ ἐπροσηλώθη, γενόμενος ἀδελφὸς τοῦ μοναστηρίου....*[1] Ὁ Γεράσιμος πέθανε το 1772 στὴν πατρίδα του, τὴ Σαντορίνη, δὲν παρέλειψε ὅμως νὰ κληροδοτήσει στὴ Μονὴ τῆς Πάτμου, σύμφωνα μὲ τὴ συνήθεια, τὴν πατερίτσα, τὸ ὠμοφόριο καὶ τὸ ἐπιγονάτιό του. Ἡ πατερίτσα, μὲ χρονολογία 1733, ἀνήκει στὴν πρώτη φάση τῆς σταδιοδρομίας του, ὅταν ἀκόμα ἦταν μητροπολίτης Θηβῶν.[2] Ταρταρούγα καὶ σεντέφι καρφωμένα μὲ μεγάλα ἀσημένια καρφιὰ στὴ ράβδο, ζωγραφισμένα σμάλτα στοὺς κόμπους, ἐλεφαντόδοντο μὲ ἀσπιδόσχημες ἀπολήξεις στὴν κεφαλή, συνθέτουν ἕνα πολύχρωμο σύνολο.

Κορυφαῖο ἔργο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ πολύτιμα κειμήλια τοῦ σκευοφυλακίου, εἶναι ἡ *καλὴ διαμαντένια κορόνα*, τοῦ πατριάρχη Κυπριανοῦ (1708/9 καὶ 1713/4), κατὰ τὴν προφορικὴ παράδοση ἀφιέρωμα στὴ Μονὴ τοῦ πάτμιου πατριάρχη Νεοφύτου ΣΤ΄ (εἰκ. 27).[3] Τὸ ἐσωτερικὸ ἔλασμά της καλύπτεται στὴ βάση του ἀπὸ πολύπλοκο πλέγμα μὲ χυτὰ φυτόσχημα κοσμήματα φορτωμένα μὲ μικρὰ διαμάντια, σμαράγδια, ρουμπίνια (;) καὶ μαργαριτάρια. Τὸ πλέγμα αὐτὸ ἀγκαλιάζει σὲ σχῆμα σταυροῦ καὶ ὅλη τὴ μίτρα. Τὸ διάκοσμο συμπληρώνουν ἔκτυπα ἐλάσματα: στὴ θέση ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ μέτωπο τὸ ἔλασμα ἔχει παράσταση τοῦ Χριστοῦ ἔνθρονου καὶ Μέγα Ἀρχιερέα, τέσσερα ἄλλα συμμετρικὰ διαταγμένα στὴν πάνω ἐπιφάνειά της, ἔχουν προτομὲς τῶν εὐαγγελιστῶν. Γύρω ἀπὸ τὰ ἐλάσματα αὐτὰ ἁπλώνονται κοσμήματα ἀπὸ στριμμένο ἢ ἐπίπεδο σύρμα καὶ ἐπίθετα ἐλάσματα μὲ σμάλτα σὲ ἀποχρώσεις τοῦ πράσινου καὶ τοῦ γαλάζιου. Μεγάλες πολύτιμες πέτρες καὶ σταυρὸς στὴν κορυφὴ ὁλοκληρώνουν τὸ διάκοσμο. Τὸ πῶς καὶ πότε (ὁπωσδήποτε μετὰ τὸ 1770) ἡ μίτρα ἔφτασε στὴ Μονή, παραμένει ἄγνωστο. Δὲν μνημονεύεται οὔτε στὸ ἀφιερωτικὸ ἔγγραφο τοῦ Νεοφύτου ΣΤ΄ (1747), οὔτε στὴ διαθήκη του (1747).[4] Ὅταν μάλιστα τὸ Πατριαρχεῖο διεκδικεῖ τὸ 1763 ἀπὸ τὴ Μονὴ τὴν πατερίτσα τοῦ Διονυσίου Δ΄, ποὺ ὁ Νεόφυτος εἶχε ἀγοράσει μαζὶ μὲ τὴ μίτρα (βλ. πιὸ πάνω σ. 228), δὲν κάνει λόγο γιὰ τὴ μίτρα.[5] Τὸ σμαλτωμένο πλακίδιό της μὲ τὰ ἀρχικὰ Ρ Β Γ Ρ Μ καὶ τὴ χρονολογία 1770, ἕως ὅτου ἑρμηνευθοῦν, δὲν βοηθοῦν στὴ λύση τοῦ προβλήματος. Ἡ τεχνοτροπία δὲν βοηθᾶ στὴ διατύπωση ὁριστικῶν ἀπόψεων, ἐπειδὴ ἡ κατασκευὴ σμάλτων συγγενικῶν μὲ τῆς μίτρας συνεχίζεται καὶ στὸν προχωρημένο 18ο αἰώνα.

Ἕνας ρωσικὸς σταυρὸς ἁγιασμοῦ τοῦ 1725 (εἰκ. 20), ποὺ τὸ μεταλλικό του πλαίσιο κοσμεῖται μὲ σμάλτα τῆς Μόσχας, ἐκπροσωπεῖ μιὰ μικρὴ ὁμάδα ἀνεπίγραφων παρόμοιων σταυρῶν ποὺ ἔχουν καταλήξει στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Πάτμου, ἴσως ὡς ἀφιερώσεις ἢ καὶ προϊόντα *ζητείας* στὴ *Μοσκοβία*. Χαρακτηριστικά τους ἡ χρήση τοῦ ἄσπρου σμάλτου σὲ μικρὰ βαθουλώματα ὥστε νὰ μοιάζουν μὲ μαργαριτάρια (γι᾽ αὐτὸ ὀνομάζονται καὶ «μαργαριτάρια ἀπὸ σμάλτο»), μικρὰ χυτὰ κοσμήματα μέσα στὰ χρωματιστὰ σμάλτα καὶ οἱ ἐπιζωγραφισμένες κίτρινες πινελιές.[6] Ὁ σμάλτινος αὐτὸς διάκοσμος εἶχε εὐρεία διάδοση τὸν 17ο αἰώνα σὲ σκεύη κοσμικὰ καὶ λειτουργικά[7] καὶ ἀρκετὰ μεγάλη διάρκεια χρήσης ἀφοῦ καὶ τὸ 1743 ἀπαντᾶται σ᾽ ἕνα σταυρὸ τῆς μονῆς τῆς Πούτνα, στὴ Ρουμανία.[8] Στὸν ξυλόγλυπτο πυρήνα του παριστάνονται ἡ Βάπτιση καί, στὸ κέντρο τῆς ἄλλης ὄψης, ἡ Σταύρωση, πλαισιωμένες ἀπὸ προτομὲς ἀγγέλων καὶ ὁλόσωμους εὐαγγελιστές.

Στὸ σταυρὸ αὐτὸ παρατηροῦμε μιὰ λεπτομέρεια, ἐνδεικτικὴ τῶν νοοτροπιῶν τῆς ἐποχῆς. Ἡ πρώτη κτητορικὴ ἐπιγραφὴ στὴν περιφέρεια τῆς βάσης τοῦ σταυροῦ μὲ χρονολογία 1725 ἔχει καλυφθεῖ μὲ ἔλασμα ὅπου εἶναι χαραγμένη μιὰ δεύτερη ἐπιγραφὴ μὲ τὸ ὄνομα τοῦ πάτμιου ἱεράρχη Μισαὴλ Διδυμοτείχου καὶ τὴ χρονολογία 1760.[9] Στὸ «Βραβεῖον» τῆς Μονῆς ὅμως ἀναφέρεται ὅτι ὁ Μισαὴλ πέθανε το 1746.[10] Προφανῶς ἡ ἐπιγραφὴ χαράχτηκε ἀπὸ κάποιον ποὺ γνώριζε ὅτι ὁ σταυρὸς ἀνῆκε στὸν Μισαὴλ καὶ ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν ὑστεροφημία του.

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΛΙΜΑ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ: Η ΣΜΥΡΝΗ

Τὸν 18ο αἰώνα, καὶ μάλιστα μετὰ τὸ 1720, οἱ ναυτικὲς καὶ ἐμπορικὲς δραστηριότητες τῶν Πατμίων ἐντείνονται. Οἱ περιηγητὲς μιλοῦν γιὰ ἕνα πλούσιο νησί, μὲ φήμη στὴ Δύση, θολοσκέπαστες ἐκκλησίες, ὄμορφα σπίτια, γλωσσομαθεῖς κατοίκους, κομψὲς γυναῖκες. Ἡ Πάτμος εἶναι σὲ μιὰ περίοδο οἰκονομικῆς ἀκμῆς. Παράλληλη εἶναι καὶ ἡ πνευματικὴ ἀκτινοβολία τοῦ νησιοῦ χάρη στὴν προσωπικότητα τοῦ Μακαρίου Καλογερᾶ καὶ τὴν ἵδρυση τῆς Πατμιάδας Σχολῆς (1713).[1]

Οἱ περισσότερες ἀνάγκες σὲ ἐκκλησιαστικὰ σκεύη καλύπτονται τώρα ἀπὸ τεχνίτες τῆς εὐρύτερης γύρω περιοχῆς. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ τὰ ἐξαιρετικὰ ἔργα ποὺ ἔρχονται ἀπὸ τὴν Πόλη, ὅπως λ.χ. ὁ πολυέλεος, ἀφιέρωμα τοῦ Νεοφύτου τοῦ ΣΤ΄.[2] Πάντως, τὴν περίοδο αὐτὴ οἱ εἰσαγωγὲς δυτικῶν ἔργων στὸ σκευοφυλάκιο δὲν εἶναι ἀνάλογες μὲ τὴν πυκνότητα τῶν σχέσεων μὲ τὴ Δύση καὶ τὸν ὄγκο τῶν εἰσαγόμενων κοσμημάτων γιὰ τὶς Πάτμιες καὶ τῶν ἀσημικῶν γιὰ τὰ σπίτια.[3] Γιὰ τὰ ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρά, περὶ τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα, τὸ κέντρο βάρους τῶν εἰσαγωγῶν μετατοπίζεται στὴ Ρωσία.

Στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 18ου αἰώνα οἱ εὔπορες κοινότητες, λ.χ. ἡ Πάτμος καὶ ἡ Σύμη, καὶ τὰ μεγάλα λατρευτικὰ κέντρα, ὅπως ἡ Μονὴ τοῦ Ἰωάννου Θεολόγου, τῆς Παναγίας τῆς Σπηλιανῆς στὴ Νίσυρο κ.ἀ., συγκεντρώνουν σημαντικὸ ἀριθμὸ ἀξιόλογων ἔργων. Ἡ ντόπια παραγωγὴ στὸ νοτιοανατολικὸ Αἰγαῖο, ὅπως τουλάχιστον ἐμφανίζεται σὲ ἀρκετὰ νησιά, εἶναι πάντως σχετικὰ περιορισμένη. Ἡγετικὴ θέση στὴ διαμόρφωση τοῦ καλλιτεχνικοῦ κλίματος στὴν ἀργυροχοΐα τὴν ἐποχὴ αὐτὴ κατέχει ὁ Ἰωάννης Πελοποννήσιος, τεχνίτης μὲ μεγάλη δραστηριότητα, εἰδικευμένος κυρίως στὰ καλύμματα τῶν εἰκόνων. Ἀρκετὰ ἔργα του ὑπάρχουν καὶ στὴν Πάτμο.[4] Ἡ ἔρευνα δὲν ἔχει ἀκόμη προχωρήσει καὶ στὴν Κρήτη ὥστε νὰ εἴμαστε σὲ θέση νὰ γνωρίζουμε ἂν ὁ ρόλος της στὴ δημιουργία προϋποθέσεων ἀνάπτυξης τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀργυροχοΐας στὴν περιοχὴ ὑπῆρξε ἀνάλογος μὲ ἐκεῖνον ποὺ ἔπαιξε στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴν ξυλογλυπτικὴ κατὰ τοὺς προηγούμενους αἰῶνες.[5]

Ἀπὸ τὸ δεύτερο πάντως μισὸ τοῦ 18ου αἰώνα, ἴσως καὶ πιὸ νωρίς, φαίνεται ὅτι στὸν τομέα αὐτὸ ἀναδεικνύεται σὲ κέντρο ἡ Σμύρνη, ποὺ γνώριζε τότε μεγάλη οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη.[6] Τὰ συμφέροντα τῶν πατμίων ναυτικῶν καὶ ἐμπόρων καθὼς καὶ τὸ ἐκεῖ μετόχι τῆς Μονῆς[7] ἀποτελοῦσαν ἐπαρκεῖς λόγους γιὰ τὴν ὕπαρξη στενῶν σχέσεων μεταξὺ Πάτμου καὶ Σμύρνης καὶ ἦταν ἐπόμενο πολλὰ ἀσημικὰ νὰ ἔρχονται ἀπὸ ἐκεῖ, ἀκόμα καὶ ἔργα σημαντικά, ὅπως ἡ λάρνακα τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ παρατηροῦμε ἐπίσης καὶ μιὰ σταδιακὴ αὔξηση τῶν ἐνυπόγραφων ἔργων: οἱ τεχνίτες στὸ νοτιοανατολικὸ Αἰγαῖο εἶναι νησιῶτες ἢ μικρασιάτες ποὺ συχνὰ συμπληρώνουν τὸ ὄνομά τους καὶ μὲ τὸν τόπο καταγωγῆς τους. Ἔργα τους βρίσκονται ἀκόμα καὶ σὲ ἀγροτικὲς κοινότητες, ἀπόδειξη τῆς γενικότερης ἀνόδου τοῦ βιοτικοῦ ἐπιπέδου. Ἡ ποιότητα εἶναι βέβαια ἄνιση μὲ τὴν ποσότητα καὶ συχνὰ δὲν φτάνει στὸ ἐπίπεδο ποὺ ἦταν στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 18ου αἰώνα. Τὰ στοιχεῖα ὅμως αὐτὰ μαρτυροῦν γιὰ μιὰ νέα ἑλληνικὴ καλλιτεχνικὴ πραγματικότητα ποὺ στηρίζεται στὶς ἀνερχόμενες κοινότητες καὶ τὰ ἀκμαῖα τοπικὰ κέντρα τῆς Ὀρθοδοξίας. Συχνὰ ὅμως ἡ διάθεση ἀνανέωσης καταστρέφει τὶς παλιότερες μορφές: ἡ μόδα εἰσάγει νέα πρότυπα καὶ τὰ παλιὰ ἔργα ἀναχρησιμοποιοῦνται ὡς πρώτη ὕλη γιὰ νὰ κατασκευαστοῦν ἔργα *εἰς καλιοτέραν τέχνην*.

Ἀντιπροσωπευτικὸ ἔργο τῆς πρώτης περιόδου τοῦ 18ου αἰώνα εἶναι ἡ ἀσημένια ἐπένδυση τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου (1738), ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ μὲ βεβαιότητα στὸν Ἰωάννη Πελοποννήσιο (εἰκ. 57). Εἰκονογραφικὰ θὰ πρέπει νὰ ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τῆς εἰκόνας, ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὸς στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχή. Ὁ ἔφιππος ἅγιος Γεώργιος πάνω στὸ ἀνασηκωμένο ἄλογο καταλαμβάνει τὴ μία διαγώνιο τῆς παράστασης· τὴν ἄλλη κατέχει τὸ κοντάρι του ποὺ διαπερνᾶ τὸν δράκοντα. Ἡ κίνηση εἶναι ὁρμητική, τὸ ἄλογο βγαίνει ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο, ὁ μανδύας ἀνεμίζει· ἡ οὐρὰ ὅμως καὶ ἡ ἱπποσκευὴ δὲν ἀκολουθοῦν. Ἄξια παρατήρησης εἶναι ἡ μνημειακὴ ἀντίληψη στὴν

ἐκτέλεση τοῦ ἔφιππου —ἂν καὶ κάπως ἀδέξιου στὴ στροφὴ τοῦ σώματος— ἁγίου, ἡ γραφικὴ ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ ὁ ἰδιαίτερα φροντισμένος διάκοσμος τοῦ κάμπου καὶ τῶν πλαισίων. Τὰ δύο τελευταῖα εἶναι ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων τοῦ Ἰωάννη. Ἡ ἐπιγραφὴ ἐπαινεῖ ἔμμεσα τὴ δύναμη τῆς τέχνης τοῦ Πελοποννήσιου ποὺ εἶναι σὲ θέση χάρη στὴ δαπάνη τοῦ χορηγοῦ νὰ ξαναφέρει στὴ γῆ τὸν ἅγιο Γεώργιο.[1]

Τὴ δεύτερη φάση τοῦ 18ου αἰώνα, καὶ μάλιστα τὴ Σμύρνη, ἐκπροσωποῦν ἀρκετὰ ἔργα. Τὰ χαρακτηρίζουν ἡ πολὺ καλὴ ποιότητα τοῦ ἀσημιοῦ, οἱ φόρμες καὶ τὰ διακοσμητικὰ θέματα, ποὺ ἀπηχοῦν βενετσιάνικες ἐπιδράσεις, καὶ οἱ προσεγμένες λεπτομέρειες στὴν ἐκτέλεση. Δεῖγμα καλῆς δουλειᾶς ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Σμύρνης εἶναι ἕνα ζευγάρι μανουάλια[2] τῆς Ἁγίας Τράπεζας (εἰκ. 6), ἀφιέρωμα τοῦ πρωτοσύγκελου Σμύρνης Θεοδοσίου, τὸ 1759.[3] Ὡς πρὸς τὸ σχῆμα ἀκολουθοῦν βενετσιάνικα πρότυπα ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ σύγκριση μὲ τὰ κομψὰ βενετσιάνικα μανουάλια τοῦ 18ου αἰώνα[4] (εἰκ. 7) ποὺ βρίσκονται ἐπίσης στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς. Στὴν πυραμιδόσχημη βάση μὲ τὰ ζωόμορφα πόδια στηρίζεται στέλεχος τὸ ὁποῖο διαπερνᾶ καὶ συνδέει τὰ σφυρήλατα καὶ χυτὰ κομμάτια τοῦ κορμοῦ· ἡ κορυφή του διαμορφώνεται ἀνάλογα γιὰ τὴ στήριξη τοῦ κεριοῦ. Τὸ μανουάλι τῆς Σμύρνης ἔχει στὸ δίσκο του κόσμημα σὲ σχῆμα στροβίλου, θέμα ποὺ ἀρχικὰ εἶναι φυτόσχημο καὶ ἀπαντᾶται σὲ βενετσιάνικα σκεύη·[5] ἀργότερα τὸ ἴδιο σὲ πιὸ σχηματοποιημένη μορφὴ θὰ γίνει ἕνα συνηθισμένο κόσμημα στὰ καντήλια τῆς Σμύρνης.

Ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Σμύρνης πρέπει νὰ προέρχονται καὶ δύο ἀπὸ τὰ ἀφιερώματα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Ἀναστασίου:[6] ἕνα Ἅγιο Ποτήριο μὲ χρονολογία ἀφιέρωσης 1756 καὶ ἕνα κατζί· παρουσιάζουν κοινὰ χαρακτηριστικὰ ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία καὶ τὸ διάκοσμο: κεφάλια ἀγγέλων, ἀχιβάδες καὶ λεπτοδουλεμένα φυτικὰ θέματα. Τὸ Ποτήριο (εἰκ. 42) ἀνήκει σὲ μιὰ ὁμάδα ἔργων ποὺ ἔχουν ὁμοιότητες στὸν διάτρητο διάκοσμο τῆς κούπας, ὅπου κυριαρχοῦν ἔκτυπα ἐξαπέρυγα καὶ φυτικὰ κοσμήματα, πολὺ λεπτὰ καὶ στυλιζαρισμένα ἐδῶ σὲ σχέση μὲ ἄλλα.[7]

Τὸ κατζὶ (εἰκ. 5) ἔχει στὴ λαβή του ἔλασμα μὲ παράσταση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, στὸ ναὸ τοῦ ὁποίου ἔχει δωρηθεῖ:[8] στοιχεῖο διασφάλισης τοῦ ἀφιερώματος καὶ τεκμήριο εὐλάβειας πρὸς τὸν ἀποδέκτη. Στὸ σκέπασμά του, χαμηλά, ἐκφυλισμένοι τρουλίσκοι καὶ ψηλότερα, διάτρητη ραβδωτὴ διαμόρφωση τῆς ἐπιφάνειας, χαρακτηριστικὰ τῶν καντηλιῶν τῆς Σμύρνης. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ παρουσιάζεται καὶ στὸ σῶμα μιᾶς μεγαλόπρεπης καντήλας τοῦ 1770 (εἰκ. 9), δωρεᾶς τοῦ Πατμίου Μαυρουδῆ μὲ τὴ συνδρομὴ τοῦ Παρθενίου. Ἡ μακροσκελὴς ἀρχαΐζουσα ἐπιγραφή, ποὺ περιτρέχει τὸ χεῖλος καὶ τὸ σῶμα, περιλαμβάνει ἐγκωμιαστικὴ ἐπίκληση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου, ἐπαίνους τοῦ ἀφιερωτῆ καὶ τῶν γονέων του καὶ αἴτηση, ποὺ συνοδεύει κατὰ κανόνα τὶς δωρεές, γιὰ συγχώρεση τῶν ἁμαρτιῶν ὅλης τῆς οἰκογένειας.[9] Ἡ καντήλα, σαφῶς ἐπηρεασμένη ἀπὸ ἀντίστοιχες δυτικὲς φόρμες, συγκρατεῖται μὲ ἁλυσίδες ποὺ σχηματίζονται ἀπὸ ἀσπιδόσχημα ἐλάσματα καὶ ἐστεμμένους δικέφαλους ἀετούς. Στὸ σῶμα, διάχωρα μὲ διάτρητα κοσμήματα ροκοκό. Φροντίδα τῆς λεπτομέρειας, κομψότητα, σχεδὸν ἐκζήτηση χαρακτηρίζουν τὸ ἔργο.

Ἀπὸ τὴ Σμύρνη ἔφερε τὸ 1796 ὁ προηγούμενος Παρθένιος Χατζῆκος τὰ ἀσημένια ἐπίχρυσα ἐλάσματα τῆς ἐπένδυσης τῆς λάρνακας (εἰκ. 53) ποὺ περιέχει τὸ σκήνωμα τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου στὸ παρεκκλήσιο τὸ ἀφιερωμένο στὴ μνήμη του.[10] Στὴν ἐμπρὸς ὄψη παριστάνεται ἡ Κοίμηση τοῦ Ὁσίου: ἕνας μητροπολίτης, ἱερεῖς, διάκονοι ἀποδίδουν στὸν Ὅσιο τιμὲς ποὺ συνηθίζονται σὲ ἁγίους· ὁ Κύριος κατεβαίνει ἀπὸ τοὺς οὐρανούς. Στὰ ἄκρα, μέσα σὲ ἑλικωτὰ πλαίσια, ταινίες καὶ ἄνθη ροκοκό,[11] ὁ Ἰωάννης Θεολόγος καὶ ὁ Πρόχορος θυμίζουν τὴ μεγάλη στιγμὴ τῆς ἱστορίας τῆς Πάτμου. Συμμετρικὴ διάταξη τῶν ραδινῶν μορφῶν, ἀργὴ κίνηση πρὸς τὸ κέντρο ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ξαπλωμένη μορφὴ τοῦ Ὁσίου δημιουργοῦν ἀτμόσφαιρα ὑποβλητικῆς μεγαλοπρέπειας ποὺ ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν καλλιγραφικὴ πτυχολογία, τὰ ἐπίχρυσα ἄμφια καὶ σκεύη, τὴν ἐξαιρετικὴ φροντίδα τῶν λεπτομερειῶν.

ΑΛΛΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ

Ἕνα ἄλλο ἀπὸ τὰ πολλὰ ἀφιερώματα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Ἀναστασίου εἶναι ἕνα ναόσχημο κιβώτιο θυμιάματος, ἐνδιαφέρον δεῖγμα συγκερασμοῦ διαφορετικῶν ἐποχῶν καὶ τεχνοτροπιῶν (εἰκ. 16). Πατᾶ σὲ ψηλὴ βάση ποὺ ὀργανικὰ δὲν τοῦ ταιριάζει καὶ προφανῶς προστέθηκε γιὰ νὰ διευκολύνεται ὁ διάκονος ὅταν τὸ κρατᾶ. Ἀρχικὰ αὐτὴ πρέπει νὰ ἀνῆκε σὲ βενετσιάνικο σκεῦος τοῦ 16ου αἰώνα, ὅπως τεκμηριώνουν οἱ σφραγίδες της,[1] καὶ ἦταν ἀφιέρωμα πρὸς τὴ Μονή, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή της.[2] Στὶς στενὲς πλευρὲς τοῦ κιβωτίου εἰκονίζονται ἀντίστοιχα οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ ὁ ὁμώνυμος τοῦ ἀφιερωτῆ Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος. Στὴν πίσω πλευρὰ εἶναι χαραγμένη ἡ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή.[3] Μεγάλα ἐπίχρυσα, ἐλαφρὰ ἀνάγλυφα, ἄνθη καὶ φύλλα ἄκανθας σὲ σχηματικὴ ἀπόδοση κοσμοῦν τὶς ὑπόλοιπες ἐπιφάνειες τοῦ κιβωτίου. Στὸ κέντρο τοῦ σκεπάσματός του ὑψώνονται τρεῖς πύργοι σὲ ἐκφυλισμένη γοτθικὴ μορφὴ ποὺ ἀπολήγουν σὲ βέλος. Τὴν περιφέρειά του κοσμοῦν ἐλάσματα μὲ ἀνάγλυφα ἐξαπτέρυγα. Τὸ κιβώτιο αὐτὸ εἶναι ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἴσως δείγματα μιᾶς σειρᾶς κιβωτίων ποὺ βρίσκονται σὲ μουσεῖα καὶ σκευοφυλάκια τῆς Ρουμανίας[4] καὶ, ἰδίως, τῆς Γιουγκοσλαβίας.[5] Ἀρκετὰ ἀπὸ αὐτὰ πιστεύεται ὅτι εἶναι κατασκευασμένα σὲ ἐργαστήρια τῆς Ἐρζεγοβίνης καὶ τοῦ Τσίπροβατς.[6] Χρονικὰ ἐκτείνονται ἀπὸ τὸ 1550 ὡς τὸ 1705 καὶ συνδυάζουν γοτθικὰ καὶ ὀθωμανικὰ κυρίως χαρακτηριστικά· τὰ παλιότερα εἶναι πιὸ λιτὰ στὴ μορφὴ καὶ στὸ διάκοσμο. Στὸ κιβώτιο τῆς Πάτμου διατηροῦνται τὰ ὑστερογοτθικὰ στοιχεῖα σὲ συνδυασμὸ μὲ φυτικὰ θέματα τοῦ μπαρόκ ποὺ ἀποδίδονται σύμφωνα μὲ κάποια τοπικὴ ἐκδοχή.[7]

Ἡ παραγωγὴ τῶν συρματερῶν σμάλτων συνεχίζεται σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ 18ου αἰώνα· στὸ πατμιακὸ σκευοφυλάκιο τὸ εἶδος αὐτὸ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἕνα Ἅγιο Ποτήριο κι ἕνα σταυρὸ ἁγιασμοῦ. Τὸ Ποτήριο (εἰκ. 44), προσφορὰ τοῦ Καλλινίκου Σάμου τὸ 1753,[8] διακρίνεται γιὰ τὴν ἁρμονικὴ διχρωμία τοῦ χρυσοῦ καὶ τοῦ πράσινου σμάλτου· στὴ βάση καὶ στὴν ὑποδοχὴ τῆς κούπας του, μέσα σὲ διάχωρα ἀπὸ στριμμένο σύρμα, ὑπάρχει ἀπὸ ἕνα ἀσημένιο ἔκτυπο κεφάλι ἀγγέλου. Τὰ φτερά του καὶ τὰ φυτικὰ κοσμήματα ποὺ τὸν περιβάλλουν εἶναι σχηματισμένα μὲ λεπτὸ καλοδουλεμένο σύρμα, καὶ εἶναι γεμισμένα μὲ σμάλτο. Στὸ σταυρὸ ἁγιασμοῦ, ἔργο φορτωμένο τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 18ου αἰώνα, τὰ συρματερὰ σμάλτα ἐμπλουτίζονται μὲ κοκκιδωτὸ διάκοσμο καὶ πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα (εἰκ. 31). Μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, οἱ πολύπλοκοι συρματεροὶ σταυροὶ θὰ ἐπικρατήσουν καὶ ἡ χρήση τῶν σμάλτων θὰ περιοριστεῖ. Ἐδῶ τὶς βασικές, μέτριας ποιότητας ξυλόγλυπτες παραστάσεις, Βάπτιση καὶ Σταύρωση, περιβάλλουν σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου, εὐαγγελιστὲς καὶ οἱ ἅγιοι Κωνσταντίνος καὶ Ἑλένη. Χαρακτηριστικὸ τοῦ σταυροῦ αὐτοῦ, καὶ μιᾶς σειρᾶς ἄλλων τῆς ἴδιας ἐποχῆς, εἶναι τὰ ἀνθέμια στὶς πάνω γωνίες του καὶ οἱ χυτοὶ πλευρικοὶ δράκοντες, στοιχεῖο τοῦ 17ου αἰώνα, σὲ διαφορετικὴ ὅμως ἀπόδοση.[9] Ὁ σταυρὸς τῆς Πάτμου εἶναι σχετικὰ λιτὸς σὲ σύγκριση μὲ ἄλλους, κατάφορτους ἀπὸ ἀνθέμια, πυργίσκους καὶ πουλιά.

Τὰ ἡγεμονικὰ ἀφιερώματα τοῦ *εὐσεβεστάτου καὶ ὑψιλοτάτου ἡμῶν αὐθέντου κυρίου κὺρ Μιχαὴλ Βοεβόδα Σούτσου* καὶ τοῦ περιβάλλοντός του κυριαρχοῦν τὴν περίοδο 1784–87. Ἐκτελεστὴς τῶν παραγγελιῶν καὶ κομιστὴς τῶν δωρεῶν του ὁ Πάτμιος Σεβαστείας Δανιὴλ Πάντουβας.[10] *Ἔτι ἀπὸ ἔξοδα τοῦ αὐθέντου ἐκατασκευάσαμεν καὶ τὸ ἀργυρὸν σεντούκιον τῶν ἁγίων λειψάνων γρόσια 355, τὸ ὁποῖον μετὰ ταῦτα ἀνεκαινίσαμεν ἡμεῖς, ἐξοδεύοντες γρόσια 460 ἐξ ἰδίων μας*, σημειώνει τὸ 1787.[11] Στὸ σκέπασμα τῆς ὀρθογώνιας λειψανοθήκης (εἰκ. 54), στὸ κέντρο, τὸ ἡγεμονικὸ ἔμβλημα ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαγγέλους Γαβριὴλ καί, τὸν ὁμώνυμο τοῦ ἡγεμόνα, Μιχαήλ. Στὴν ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφὴ ὁ Μιχαὴλ Σοῦτσος, ἡ σύζυγός του καὶ τὰ παιδιά του παρακαλοῦν τὸν Κύριο νὰ τοὺς διαφυλάξει μὲ τὴ μεσολάβηση τῶν ἁγίων, τῶν ὁποίων τὰ λείψανα φυλάγονται στὴ λειψανοθήκη.[12] Στὴν περιφέρεια τοῦ σκεπάσματος καὶ τῶν πλευρῶν τοῦ

κιβωτίου διαπλέκονται ἐλαφρὰ ἀνάγλυφες φυτόσχημες ἑλικωτὲς ταινίες καὶ ἀνοιχτὰ ἄνθη, θέματα ροκοκό, ὅπως καὶ τὸ rocaille τῆς ἐμπρὸς πλευρᾶς του. Λεπτότητα καὶ κομψότητα ὕφους παρὰ τὴν κάποια τυποποίηση τοῦ συνόλου. Μιὰ ἀπὸ τὶς καντῆλες ποὺ ὁ Δανιὴλ Σεβαστείας σημειώνει ὅτι ἔφερε ἀπὸ τὴ Βλαχία, εἶναι ἀσφαλῶς αὐτὴ ποὺ ἀφιερώνουν ὁ Ἰωάννης Σοῦτσος καὶ ἡ Μαρία Γκίκα τὸ 1786 (εἰκ. 10).[1] Στὴν ἔμμετρη ἐπιγραφὴ ποὺ περιτρέχει τὸ χεῖλος της παρακαλοῦν τὸν ὅσιο Χριστόδουλο νὰ δεχτεῖ τὴν προσφορά τους ἐπειδὴ μπορεῖ νὰ μεσολαβήσει στὸν Χριστὸ γιὰ νὰ τοὺς φυλάγει ἀπὸ κάθε κακό.[2] Στὸ σῶμα τῆς καντήλας ἐναλλάσσονται διάτρητα ἄνθη σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο —ὄχι τόσο νατουραλιστικὰ σὲ σχέση μὲ ἀνάλογες καντῆλες τῆς Τρανσυλβανίας τοῦ τέλους τοῦ 17ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰώνα.[3] Παράλληλες ὁμοιότητες μὲ καντῆλες τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου καὶ τῆς Πόλης μᾶς προτρέπουν νὰ ἀναζητήσουμε κάποιους ἀπὸ τοὺς δρόμους ποὺ ἀκολούθησε τὸ μπαρόκ.[4]

... *Τὸ δὲ εὐαγγέλιον τὸ ἀργυρόχρυσον ὅπου διαλαμβάνει τὸ χρυσόβουλλον (...) τὸ ἐκάμαμεν ἡμεῖς (...) τὸ ὁποῖον μᾶς ἔγειναν 569 γρόσια* σημειώνει καὶ πάλι τὸ 1787 ὁ Δανιὴλ Σεβαστείας.[5] Στὴν ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή του (εἰκ. 48) μνημονεύεται ὅτι τὸ ἔφερε ὁ ἴδιος στὴν Ἀποκάλυψη ἀπὸ τὸ Βουκουρέστι τὸ 1787.[6] Ἡ παρουσία τοῦ Μιχαὴλ Σούτσου ὑποδηλώνεται μὲ τὸ ἡγεμονικὸ ἔμβλημα, στὴν πίσω ὄψη τοῦ Εὐαγγελίου (εἰκ. 49). Ἡ παράθεση τοῦ ὀνόματος τοῦ Δανιὴλ στὴν ἴδια θέση, καὶ μάλιστα στὴν ἐμπρὸς ὄψη, ὑπογραμμίζει τὴ σημασία τοῦ διάμεσου καταγράφοντάς τον ἰσότιμα στὴ μνήμη καὶ τιμὴ τῶν ἐπιγενομένων. Στὸ Εὐαγγέλιο εἰκονίζονται ἡ Σταύρωση ἐμπρὸς καὶ ἡ Εἰς Ἅδου Κάθοδος πίσω, μὲ τοὺς εὐαγγελιστὲς στὶς γωνίες ἡ πρώτη, καὶ τοὺς προφῆτες ἡ δεύτερη. Οἱ βασικὲς παραστάσεις περιβάλλονται ἀπὸ δεκατρία μετάλλια μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴν *Ἀποκάλυψη* σὲ μικρογραφία. Τὴ ράχη καλύπτει πλέγμα ἀπὸ μικρὰ ἀνοιχτὰ χυτὰ ἄνθη. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Εὐαγγελίου αὐτοῦ ἐμφανίζεται στὴν Τρανσυλβανία πρὸς τὸ τέλος τοῦ 17ου αἰώνα[7] καὶ εἶναι ἀσφαλῶς ἐμπνευσμένος ἀπὸ γερμανικὰ χαρακτικὰ ἔργα μεγάλων ζωγράφων-χαρακτῶν, ποὺ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα εἰκονογραφοῦσαν τὴ Βίβλο.[8] Τὸ Εὐαγγέλιο τῆς Πάτμου, σὲ σχέση μὲ τὰ παλαιότερα τοῦ τύπου αὐτοῦ, παρουσιάζει σχηματικότητα στὴν ἀπόδοση τῶν παραστάσεων καὶ δυσκαμψία στὴν ἐκτέλεση τῶν μορφῶν καὶ τοῦ φυτικοῦ διακόσμου, στοιχεῖα τὰ ὁποῖα ὀφείλονται σίγουρα στὸ χρόνο, ἀλλὰ ἴσως καὶ στὸν τόπο κατασκευῆς του, τὸ Βουκουρέστι, ὅπου ἡ ποιότητα δὲν ἔφτανε στὸ ἐπίπεδο τῶν ἔργων τῆς Τρανσυλβανίας.

ΕΡΓΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Στὰ τέλη τοῦ 18ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα οἱ ἀρχειακὲς πληροφορίες μαρτυροῦν ὅτι ἡ Μονὴ περνᾶ περίοδο οἰκονομικῶν δυσχερειῶν καὶ ἀπευθύνεται στὸ Πατριαρχεῖο γιὰ συμπαράσταση. Οἱ περιηγητὲς ὅμως δὲν ἀναφέρουν, ἀκόμα καὶ στὸν προχωρημένο 19ο αἰώνα, σημεῖα παρακμῆς τῆς κοινότητας, πράγμα ποὺ θὰ συμβεῖ μὲ τὶς οἰκονομικὲς καὶ κοινωνικὲς ἀλλαγὲς στὸ τέλος τοῦ αἰώνα.[9] Στὴ Μονὴ πάντως ἐξακολουθοῦν νὰ συγκεντρώνονται κειμήλια, ἄσχετα ἂν ἡ ποιότητά τους εἶναι κατώτερη· οἱ αἰσθητικὲς προτιμήσεις κλίνουν περισσότερο σὲ ἔργα φανταχτερὰ καὶ οἱ οἰκονομικὲς δυνατότητες, κυρίως ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα, σὲ ἔργα συχνὰ χωρὶς καλλιτεχνικὲς ἀξιώσεις, μηχανοποίητα. Ἄξιο ὑπογράμμισης εἶναι πάντως τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα οἱ σχέσεις μὲ τὴ Ρωσία ἐντείνονται καὶ τὰ ρωσικὰ ἔργα πολλαπλασιάζονται, συνέπεια καὶ αὐτὴ τῆς συστηματικῆς πολιτικῆς τῆς Μεγάλης Αἰκατερίνης.[10]

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ξεχωρίζει μὲ τὴν ποιότητά του κι ἕνα μνημειακὸ ἀρτοφόριο (εἰκ. 33-34). Ἡ ἐμπρὸς ὄψη του ἔχει διαμόρφωση ναοῦ μὲ στοὰ στηριγμένη σὲ πέντε στρῳφτοὺς κιονίσκους καὶ ἀπόληξη, ψηλά, σὲ ραβδωτὸ τροῦλο μὲ σταυρό.[11] Ἡ πίσω ὄψη του εἶναι ἐπίπεδη. Στὸ κεντρικὸ τμῆμα, κάτω ἀπὸ τὴν ἀψίδα, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς

μέσα στὸ Ἅγιο Ποτήριο, παράσταση σχετικὴ μὲ τὴ Θεία Εὐχαριστία. Στὸν τροῦλο ἐναλλάσσονται ἐπίχρυσες ἀκόσμητες ραβδώσεις μὲ ραβδώσεις ἀσημένιες κοσμημένες μὲ τὸν ἴδιο βλαστὸ ποὺ ἀγκαλιάζει τοὺς ἐμπρὸς κιονίσκους.[1] Τὴν πίσω ὄψη καταλαμβάνουν οἱ παραστάσεις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ἐπάνω, καὶ τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου στὸ κέντρο, θέματα σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργικὴ χρήση τοῦ ἀρτοφορίου· κάτω, ὁ ὅσιος Χριστόδουλος προσφέρει τὸ ὁμοίωμα τῆς Μονῆς στὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο ἐπισφραγίζοντας μὲ τὴν παρουσία του τὸ ἀναπόσπαστο τῆς δωρεᾶς. Ἄνθη, rocailles καὶ πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα μὲ δέσιμο ροκοκὸ ἐμπλουτίζουν τὸ σύνολο.[2] Μνημειακὴ ἀντίληψη στὸ ὅλο σχῆμα, ἀκαμψία στὶς παραστάσεις, ἔντονη διακοσμητικὴ τάση, διακρίνουν τὸ ἔργο· τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ποὺ ἐπιδιώκουν τὸν ἐντυπωσιασμό, εἶναι χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐπικρατοῦν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα.

Στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰώνα δεσπόζει στὴν Πάτμο ἡ φυσιογνωμία τοῦ Νεκταρίου Σάρδεων, *...ὅστις γέγονεν νέος κτήτωρ καὶ βοηθὸς καὶ ὑπερασπιστὴς τῆς Ἱερᾶς ἡμῶν Μονῆς ὡς τὰ θεάρεστα αὐτοῦ ἔργα καὶ ψυχωφελῆ τὸν ἀποδεικνύουν...*[1] Τὸ 1826 ἀφιέρωσε μὲ ἐπιστολή του πρὸς τὴ Μονή, μεταξὺ ἄλλων, καὶ *μία πατερίτζαν ἀσυμένιαν, μίαν ζυγὴν δικεροτρικέρων καὶ ἓν τετραευαγγέλιον χρυσὸν μὲ τοὺς ἀποστόλους*.[4] Γιὰ τὴ διασφάλιση τῶν *δικεροτρικέρων* (εἰκ. 14) προειδοποιεῖ στὴν ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή τους ὅτι ὅποιος τὰ ἀποξενώσει ἀπὸ τὴ Μονὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου θὰ ἔχει τὴν κατάρα τοῦ ἁγίου καὶ τὴ δική του.[5] Στὰ δύο τρίτα τοῦ ὕψους τους κηροστάτες στηρίζονται σὲ ἀσπίδες ποὺ ξεπηδοῦν μέσα ἀπὸ κάλυκες λουλουδιῶν· τὸ κεντρικὸ στέλεχός τους ἀπολήγει, πάνω, σὲ σταυρό. Τὴν κάπως ἄκομψη κυκλικὴ βάση τους κοσμοῦν ἔντονα στυλιζαρισμένα μυτερὰ φύλλα. Τὸ σχῆμα καὶ ὁ διάκοσμός τους θυμίζουν ρωσικὰ σκεύη τῆς ἐποχῆς τοῦ νεοκλασικισμοῦ, ὁ ὁποῖος, ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα, θὰ ἐπηρεάσει καὶ τὴν ἑλληνικὴ ἀργυροχοΐα.[6]

Ἡ ζωγραφικὴ καλλιγραφικὴ ἀντίληψη τῶν ἔργων τοῦ Ἀθανασίου Τζημούρη, ἀπὸ τοὺς Καλαρρύτες τῆς Ἠπείρου,[7] ἀπαντᾶται σὲ ἕνα κάλυμμα Εὐαγγελίου (εἰκ. 50-51), ἀφιέρωμα, σύμφωνα μὲ ἐνθύμηση στὸ ἐσωτερικό, τοῦ ἀδελφοῦ τῆς Μονῆς Χρυσάνθου πρωτοσύγκελου Σμύρνης (1818).[8] Τὸ Εὐαγγέλιο καλύπτεται ἀπὸ πρόσφατα ἀνανεωμένο κόκκινο βελοῦδο· πάνω σ᾽ αὐτὸ εἶναι προσηλωμένα ἐπίχρυσα, ἐλαφρὰ ἀνάγλυφα ἐλάσματα ποὺ ἀπολήγουν σὲ ροκοκὸ πλαίσια, ὅπως τὰ πλαίσια τῶν χαλκογραφιῶν τῆς ἐποχῆς.[9] Στὴν κάθε ὄψη εἰκονίζονται ἀντίστοιχα ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Σταύρωση, πλαισιωμένες ἀπὸ τοὺς εὐαγγελιστὲς καὶ προφῆτες. Μικρὰ ἐξαπτέρυγα κοσμοῦν τὰ ἐνδιάμεσα διαστήματα καθὼς καὶ τὴ ράχη. Τὸ Εὐαγγέλιο αὐτὸ εἶναι ἕνας ἄγνωστος τύπος στὴ σειρὰ τῶν παραλλαγῶν τῶν ἔργων τοῦ Τζημούρη καὶ τῶν τεχνιτῶν ποὺ χρησιμοποίησαν ἴδιου τύπου μὲ αὐτὸν μῆτρες.[10] Πρέπει πάντως νὰ κατασκευάστηκε ἀνάμεσα στὸ 1811, χρονολογία ἔκδοσης τοῦ Εὐαγγελίου, καὶ στὸ 1818, χρονολογία ἀφιέρωσής του, διάστημα ποὺ συμπίπτει μὲ τὴ δραστηριότητα τοῦ Τζημούρη· βέβαια, ἡ ἀπόδοση τοῦ ἔργου στὸν ἴδιο δὲν εἶναι δυνατὴ μὲ τὰ ὑπάρχοντα σήμερα στοιχεῖα, παρόλο ποὺ οἱ ὁμοιότητες εἶναι πειστικές.

Τυπικὸ παράδειγμα σκεύους μὲ παράσταση τοῦ ἁγίου στὸν ὁποῖο ἀφιερώνεται, εἶναι ὁ δίσκος. Στὸ δίσκο τῆς Πάτμου εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (εἰκ. 55). Ἐδῶ ἀκολουθεῖται ἡ γνωστὴ διαμόρφωση τῶν δίσκων ποὺ ἔχουν στὴν περιφέρεια ἄνθινο διάκοσμο, ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸ μπαρὸκ καὶ ἀργότερα ἀπὸ τὸ ροκοκό· στὴν περίπτωση αὐτὴ δὲν ὑπάρχει ἐκφρασμένη προτίμηση σὲ κάποιο στύλ. Τὸ σχέδιο εἶναι χαλαρό, ἡ ἐκτέλεση ἐπίπεδη, χωρὶς ἐξάρσεις, γνωρίσματα συνήθη στὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς. Ἡ τεχνοτροπία του τὸν συνδέει μὲ τοὺς μικρασιατικοὺς δίσκους.[11]

Ἕνα τελείως διαφορετικὸ ἐργαστήριο ἐκπροσωπεῖ τὸ μικρὸ Τετραευαγγέλιο (εἰκ. 45), ἔργο τοῦ Θωμᾶ Χρυσοχόου ἀπὸ τὶς Καρυὲς τοῦ Ἁγίου Ὄρους (1847)· εἶναι ἀφιερωμένο ἀπὸ τὸν Ἄνθιμο Κεφαλληναῖο, ἱερομόναχο τῆς ἁγιορείτικης μονῆς τοῦ ἁγίου Παύλου.[12] Ἀποτελεῖ παράδειγμα πολυτελοῦς στάχωσης μικρῶν Τετραευαγγελίων, ποὺ συνηθίζεται στὰ νεότερα χρόνια, στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰώνα, καὶ ἐνδιαφέ-

ρον δεῖγμα τῶν ἔργων τῶν ἐργαστηρίων τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ποὺ συνέχισαν τὴν παράδοση ὡς τὶς μέρες μας.

Στὸ σκευοφυλάκιο ὅμως ὑπάρχουν πολλὰ ἄλλα ἔργα τοῦ 19ου αἰώνα. Ἀνάμεσά τους καὶ ἀρκετὰ ρωσικὰ τυποποιημένα προϊόντα, κατασκευασμένα μὲ μηχανικὰ μέσα σὲ μεγάλα ἐργαστήρια, «ἐργοστάσια». Προέρχονται κυρίως ἀπὸ τὴ Μόσχα, ποὺ ἔμενε πιστὴ στὶς παραδόσεις τῆς Παλαιᾶς Ρωσίας καὶ παρῆγε ἔργα καὶ γιὰ ἐξαγωγή.[1]

Ἡ συλλογὴ τῶν ἀργυρῶν τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου ἀντικαθρεφτίζει μὲ τὴ σύνθεσή της τὴν ἱστορία τοῦ νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου: ἐναλλαγὴ κυριάρχων, ἐμπορικῶν δραστηριοτήτων, καλλιτεχνικῶν ἐπιδράσεων, νοοτροπιῶν στὶς μακρὲς διάρκειες· ὀρθόδοξη λατρεία καὶ ἀστικὸς ἐξοπλισμὸς τῶν ἀρχοντικῶν ἐκσυγχρονίζονται ἀκολουθώντας, μὲ κάποιες καθυστερήσεις ποὺ ἐπιβάλλουν οἱ ἀποστάσεις, μὲ κάποιες ἐπιλογὲς ποὺ ὑπαγορεύουν οἱ συγκυρίες, τὶς εὐρύτερες εὐρωπαϊκὲς ἀλλαγές. Καὶ στὸν τομέα αὐτὸ ἡ Μονή, ὅπως καὶ στὰ χρυσοκεντήματα, τὶς εἰκόνες καὶ τὰ ἔντυπα, συγκεντρώνει χάρη στὴν ἰσχύ, τὴν ἀκτινοβολία καί, κυρίως, τὰ πνευματικά της τέκνα, ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα ἀπὸ τὸν εὐρύτερο εὐρωπαϊκὸ χῶρο. Ἡ συστηματικὴ δημοσίευση τῆς συλλογῆς θὰ τεκμηριώσει πληρέστερα τὴ σημασία τῆς Μονῆς ὡς θησαυροφυλακίου τῆς Ὀρθοδοξίας, ἀλλὰ καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης.

1. Ἀργυρεπίχρυσο συρματερὸ ἑξαπτέρυγο, ἀρχικὰ ἀφιέρωμα τοῦ Μ. Στεφάνου στὴ Μονὴ Ζωγράφου τοῦ Ἁγίου Ὄρους. 1468.

2

3

4

2. Χυτὸ θυμιατήριο μὲ γοτθικὰ χαρακτηριστικά. Ἀπὸ δυτικὸ ἐργαστήριο. 14ος–15ος αἰώνας.

3. Χυτὸ πολυκάντηλο μὲ διάτρητο ἄνθινο διάκοσμο. Ἔργο τοῦ μοναχοῦ Γερασίμου. 1685.

4. Λιβανωτὸς σὲ σχῆμα καραβιοῦ μὲ πλούσιο διάκοσμο ἀναγεννησιακῆς τεχνοτροπίας. Σφραγίδα Βενετίας. 16ος αἰώνας.

5

5. Κατζὶ μὲ ναόσχημο διάτρητο σκέπασμα· χαρακτηριστικὰ ἐργαστηρίου Σμύρνης. Ἀφιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Ἀναστασίου. Γύρω στὸ 1760.

6 7

6. Μανουάλι ἐργαστηρίου Σμύρνης, ἀφιέρωμα τοῦ πρωτοσύγκελου Σμύρνης Θεοδοσίου. 1759.

7. Μανουάλι μὲ σφραγίδα Βενετίας. 18ος αἰώνας.

2. Χυτὸ θυμιατήριο μὲ γοτθικὰ χαρακτηριστικά. Ἀπὸ δυτικὸ ἐργαστήριο. 14ος–15ος αἰώνας.

3. Χυτὸ πολυκάντηλο μὲ διάτρητο ἄνθινο διάκοσμο. Ἔργο τοῦ μοναχοῦ Γερασίμου. 1685.

4. Λιβανωτὸς σὲ σχῆμα καραβιοῦ μὲ πλούσιο διάκοσμο ἀναγεννησιακῆς τεχνοτροπίας. Σφραγίδα Βενετίας. 16ος αἰώνας.

5. Κατζὶ μὲ ναόσχημο διάτρητο σκέπασμα· χαρακτηριστικὰ ἐργαστηρίου Σμύρνης. Ἀφιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Ἀναστασίου. Γύρω στὸ 1760.

6. Μανουάλι ἐργαστηρίου Σμύρνης, ἀφιέρωμα τοῦ πρωτοσύγκελου Σμύρνης Θεοδοσίου. 1759.

7. Μανουάλι μὲ σφραγίδα Βενετίας. 18ος αἰώνας.

8. Καντήλα μὲ ἔκτυπο καὶ χυτὸ μπαρὸκ διάκοσμο. Σφραγίδα Βενετίας. Ἀρχὲς 18ου αἰώνα.

9. Καντήλα ἐργαστηρίου Σμύρνης μὲ διάτρητο ροκοκὸ διάκοσμο, ἀφιέρωμα τοῦ Πάτμιου Μαυρουδῆ. 1770.

10. Καντήλα ἀπὸ τὸ Βουκουρέστι μὲ διάτρητο ἄνθινο διάκοσμο. Ἀφιέρωμα τοῦ Ἰωάννη Σούτσου καὶ τῆς Μαρίας Γκίκα. 1786.

11. Καντήλα μὲ χαρακτ

12. Μικρὸς μαστραπὰς 16ος αἰώνας.

8

μο.

9. Καντήλα ἐργαστηρίου Σμύρνης μὲ διάτρητο ροκοκὸ διάκοσμο, ἀφιέρωμα τοῦ Πάτμιου Μαυρουδῆ. 1770.

10

10. Καντήλα ἀπὸ τὸ Βουκουρέστι μὲ διάτρητο ἄνθινο διάκοσμο. Ἀφιέρωμα τοῦ Ἰωάννη Σούτσου καὶ τῆς Μαρίας Γκίκα. 1786.

11

12

11. Καντήλα μὲ χαρακτὰ-διάτρητα ἀραβουργήματα. 16ος-17ος αἰώνας.

12. Μικρὸς μαστραπὰς μὲ χαρακτὰ ζωικὰ καὶ φυτικὰ θέματα. 16ος αἰώνας.

13

14

15

16

13. Θυμιατήριο ἀπὸ χυτὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ διάκοσμο μὲ ὑστερογοτθικὰ καὶ μπαρὸκ χαρακτηριστικά. Ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης (;). Ἀφιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἀθανασίου. 1713.

14. Δικηροτρίκηρα ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ διάκοσμο μὲ νεοκλασικὰ χαρακτηριστικά. Ἀφιέρωμα τοῦ Νεκταρίου Σάρδεων. Ἀρχὲς 19ου αἰώνα.

15. Μαστραπὰς ἀπὸ ἀσήμι ἐπίχρυσο, κοσμημένος μὲ θέματα τοῦ μανιερισμοῦ. Ἐργαστήριο τοῦ Μπρασόβ (;). 17ος αἰώνας.

16. Κιβώτιο θυμιάματος ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ διάκοσμο μὲ ὑστερογοτθικὰ καὶ μπαρὸκ χαρακτηριστικά. Ἀφιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Ἀναστασίου. 1757. Πρόσθετη βάση τοῦ 16ου αἰώνα.

15

13. Θυμιατήριο ἀπὸ χυτὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ διάκοσμο μὲ ὑστερογοτθικὰ καὶ μπαρόκ χαρακτηριστικά. Ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης (;). Ἀφιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἀθανασίου. 1713.

14. Δικηροτρίκηρα ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ διάκοσμο μὲ νεοκλασικὰ χαρακτηριστικά. Ἀφιέρωμα τοῦ Νεκταρίου Σάρδεων. Ἀρχὲς 19ου αἰώνα.

15. Μαστραπὰς ἀπὸ ἀσήμι ἐπίχρυσο, κοσμημένος μὲ θέματα τοῦ μανιερισμοῦ. Ἐργαστήριο τοῦ Μπρασόβ (;). 17ος αἰώνας.

16. Κιβώτιο θυμιάματος ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ διάκοσμο μὲ ὑστερογοτθικὰ καὶ μπαρὸκ χαρακτηριστικά. Ἀφιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Ἀναστασίου. 1757. Πρόσθετη βάση τοῦ 16ου αἰώνα.

17. Σταυρὸς λιτανείας, δυτικῆς προελεύσεως, ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ πλούσιο ἔκτυπο, χυτὸ καὶ χαρακτὸ διάκοσμο. Γύρω στὸ 1500 (;).

18. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ σταυροῦ τῆς εἰκ. 17.

17

ἀπό ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ πλούσιο ἔκτυπο,
).

18

18. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ σταυροῦ τῆς εἰκ. 17.

19. Σταυρὸς πλαισιωμένος ἀπὸ ἀσημι μὲ ἐπιχρυσώσεις, καὶ διάκοσμο ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸ μπαρόκ. Ἀφιέρωμα τοῦ Νικηφόρου Ζητουνίου, 1711

20. Σταυρὸς ἁγιασμοῦ δεμένος μὲ ἀσημι ἐπιχρυσο, ἐμπλουτισμένο μὲ συρματερὰ κοσμήματα, σμαλτα καὶ πέτρες ἀπὸ ὑαλομάζα. Ἀνῆκε στὸν Μισαὴλ Λιδυμοτείχου. Ἐργαστήριο Μοσχας, 1725

21. Σταυρὸς ἁγιασμοῦ δεμένος μὲ ἀσημι ἐπιχρυσο καὶ συρματερὰ σμαλτα· χυτοὶ δρακοντες, πουλιὰ καὶ ἀνθισμένα κλαδιὰ μὲ λακκωτὰ σμαλτα συμπληρώνουν τὸ διάκοσμο του. Ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινουπολῆς (;) Δεύτερο μισὸ Ιου αἰώνα

22. Ἐξαπτερυγο ἀπὸ ἀσημι μὲ ἐπιχρυσώσεις, ἴσως ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς ἀπὸ τὴν Πάτμο. Τέλος Ιου αἰώνα

χρυσώσεις καὶ διάκοσμο
ῦ Νικηφόρου

ρυσο, ἐμπλουτισμένο μὲ
πὸ ὑαλόμαζα. Ἀνῆκε
όσχας. 1725.

ρυσο καὶ συρματερὰ
ένα κλαδιὰ μὲ λακκωτὰ
γαστήριο τῆς
ἰώνα.

20

21

22

22. Ἑξαπτέρυγο ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις, ἴσως ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς περιοχῆς γύρω ἀπὸ τὴν Πάτμο. Τέλος 17ου αἰώνα.

23

25

24

26

27

27. Πατριαρχική μίτρα τοῦ Κυπρια
Νεοφύτου ΣΤ΄. Ἀσημι ἐπιχρυσο μ
συρματερὰ κοσμηματα καὶ πολύτιμ

23-24. Ἐγκόλπιο τοῦ Ἀγαθαγγέλου Καρυουπόλεως. Ὁ κεντρικὸς πολύτιμος λίθος, μὲ χάραγμα ὑστεροβυζαντινῆς μάλλον ἐποχῆς, εἶναι δεμένος (στὴ Μόσχα;) μὲ πολύτιμους λίθους καὶ ζωγραφιστὰ σμάλτα, ποὺ κυριαρχοῦν στὴν ἄλλη ὄψη. Ἀρχὲς 18ου αἰώνα.

25-26. Ἐγκόλπιο τοῦ Κυρίλλου Κυζίκου κοσμημένο μὲ ζωγραφιστὰ σμάλτα, πολύτιμες πέτρες καὶ σμαράγδια. Πιθανῶς ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1686–1711.

24

26

27

27. Πατριαρχικὴ μίτρα τοῦ Κυπριανοῦ, ἀφιέρωμα τοῦ πάτμιου πατριάρχη Νεοφύτου ΣΤ΄. Ἀσήμι ἐπίχρυσο μὲ ἀνάγλυφες καὶ σμαλτωμένες πλάκες, συρματερὰ κοσμήματα καὶ πολύτιμες πέτρες. 1708–1714 (;).

23-24. Ἐγκόλπιο τοῦ Ἀγαθαγγέλου Καρυουπόλεως. Ὁ κεντρικὸς πολύτιμος λίθος, μὲ χάραγμα ὑστεροβυζαντινῆς μάλλον ἐποχῆς, εἶναι δεμένος (στὴ Μόσχα;) μὲ πολύτιμους λίθους καὶ ζωγραφιστὰ σμάλτα, ποὺ κυριαρχοῦν στὴν ἄλλη ὄψη. Ἀρχὲς 18ου αἰώνα.

25-26. Ἐγκόλπιο τοῦ Κυρίλλου Κυζίκου κοσμημένο μὲ ζωγραφιστὰ σμάλτα, πολύτιμες πέτρες καὶ σμαράγδια. Πιθανῶς ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1686–1711.

28 29 30

28. Πατερίτσα του Παλαιών Πατρών Γερασίμου ἀπὸ ἀσήμι χυτό μὲ ἐπιχρυσώσεις, συρματερά κοσμήματα καὶ ζωγραφιστά σμάλτα, ἐλεφαντόδοντο, μάργαρο, ταρταρούγα καὶ πολύτιμες (;) πέτρες. 1733.

29. Πατερίτσα του Νικηφόρου Λαοδικείας ἀπὸ ἀσήμι ἐπίχρυσο, χυτό, μὲ ὀθωμανικὸ διάκοσμο. 1615-1628.

30. Πατριαρχική πατερίτσα του Διονυσίου Δ΄, ἀφιέρωμα του πάτμιου πατριάρχη Νεοφύτου ΣΤ΄. Κωνσταντινουπολίτικο ἔργο του Μιχαλάκη Φραντζῆ. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, χυτό μὲ διαφανή καὶ ἀδιαφανή σμάλτα καὶ διαμάντια. 1667.

31. Σταυρός ἁγιασμοῦ δεμένος μὲ ἀσήμι ἐπίχρυσο, ἐμπλουτισμένο μὲ διάκοσμο συρματερό, κοκκιδωτό, σμάλτα καὶ πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Δεύτερο μισό 18ου αἰώνα.

32. Σταυρό
μαργαριτά
Δεύτερο μ

28 29 30

ερασίμου ἀπὸ ἀσήμι χυτὸ μὲ ἐπιχρυσώσεις, συρματερὰ κοσμήματα
ρ, μάργαρο, ταρταρούγα καὶ πολύτιμες (;) πέτρες. 1733.

ίας ἀπὸ ἀσήμι ἐπίχρυσο, χυτό, μὲ ὀθωμανικὸ διάκοσμο. 1615–1628.

ίου Δ΄, ἀφιέρωμα τοῦ πάτμιου πατριάρχη Νεοφύτου ΣΤ΄.
άκη Φραντζῆ. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, χυτὸ μὲ διαφανὴ καὶ ἀδιαφανὴ

31

31. Σταυρὸς ἁγιασμοῦ δεμένος μὲ ἀσήμι ἐπίχρυσο, ἐμπλουτισμένο μὲ διάκοσμο συρματερό, κοκκιδωτό, σμάλτα καὶ πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Δεύτερο μισὸ 18ου αἰώνα.

32

32. Σταυρὸς εὐλογίας δεμένος μὲ ἀσήμι συρματερό, σμάλτα, μαργαριτάρια, τουρκουάζ καὶ πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Δεύτερο μισὸ 17ου αἰώνα.

33. Ἡ πίσω ὄψη τοῦ ἀρτοφορίου τῆς εἰκ. 34.

34. Μνημειακὸ ἀρτοφόριο ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις, κοσμημένο μὲ ἔκτυπες π
καὶ θέματα τεχνοτροπίας ροκοκό. Γύρω στὸ 1800.

τῆς εἰκ. 34.

34. Μνημειακὸ ἀρτοφόριο ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις, κοσμημένο μὲ ἔκτυπες παραστάσεις καὶ θέματα τεχνοτροπίας ροκοκό. Γύρω στὸ 1800.

35

36

37

35. Ἐπιστήθιος γεωργιανὸς σταυρὸς-λειψανοθήκη ἀπὸ χρυσό, κοσμημένος μὲ ἔκτυπες παραστάσεις, μαργαριτάρια, τουρκουάζ καὶ πολύτιμες πέτρες. Πιθανῶς 16ου αἰώνα.

36. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ σταυροῦ τῆς εἰκ. 35.

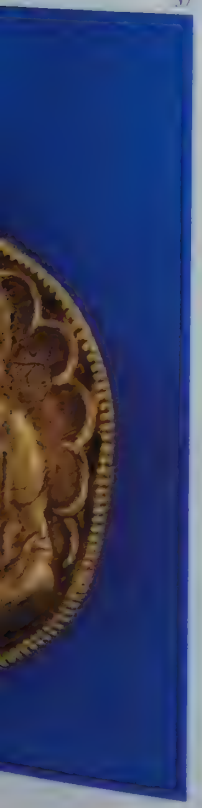
37. Ἐγκόλπιο ἀπὸ ἀσήμι ἐπίχρυσο μὲ ἔκτυπη προτομὴ τοῦ Χριστοῦ σὲ στάση εὐλογίας. 15ος αἰώνας (;).

38

38. Ρωσικὴ εἰκόνα κοσμημένη μὲ ἀσημένια χαρακτὰ καὶ ἔκτυπα ἐλάσματα, μαργα τουρκουάζ καὶ πολύτιμες (;) πέτρες. 17ος αἰώνας.

35. Ἐπιστήθιος γεωργιανὸς σταυρὸς-λειψανοθήκη ἀπὸ χρυσό, κοσμημένος μὲ ἔκτυπες παραστάσεις, μαργαριτάρια, τουρκουάζ καὶ πολύτιμες πέτρες. Πιθανῶς 16ου αἰώνα.

36. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ σταυροῦ τῆς εἰκ. 35.



37. Ἐγκόλπιο ἀπὸ ἀσήμι ἐπίχρυσο μὲ ἔκτυπη προτομὴ τοῦ Χριστοῦ σέ στάση εὐλογίας. 15ος αἰώνας (;).

38. Ρωσικὴ εἰκόνα κοσμημένη μὲ ἀσημένια χαρακτὰ καὶ ἔκτυπα ἐλάσματα, μαργαριτάρια, τουρκουάζ καὶ πολύτιμες (;) πέτρες. 17ος αἰώνας.

39

40

39-40. Ὁ Χριστὸς ἡ Ἄμπελος. (Λεπτομέρειες ἀπὸ τὴ βάση τοῦ Ἁγίου Ποτηρίου τῆς εἰκ. 41).

41

41. Μνημειακὸ ἀργυρεπίχρυσο Ἅγιο Ποτήριο μὲ ἔκτυπη παράσταση τοῦ Χριστοῦ ὡς Ἀμπέλου καὶ κοσμήματα ἀναγεννησιακῆς τεχνοτροπίας. Σφραγίδα Βενετίας. 16ος αἰώνας.

39-40. Ὁ Χριστὸς ἡ Ἄμπελος. (Λεπτομέρειες ἀπὸ τὴ βάση τοῦ Ἁγίου Ποτηρίου τῆς εἰκ. 41).

41

41. Μνημειακὸ ἀργυρεπίχρυσο Ἅγιο Ποτήριο μὲ ἔκτυπη παράσταση τοῦ Χριστοῦ ὡς Ἀμπέλου καὶ κοσμήματα ἀναγεννησιακῆς τεχνοτροπίας. Σφραγίδα Βενετίας. 16ος αἰώνας.

42

42. Ἀργυρεπίχρυσο Ἅγιο Ποτήριο μὲ ἔκτυπο-διάτρητο διάκοσμο, πιθανῶς ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Σμύρνης. Ἀφιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Ἀναστασίου. 1756.

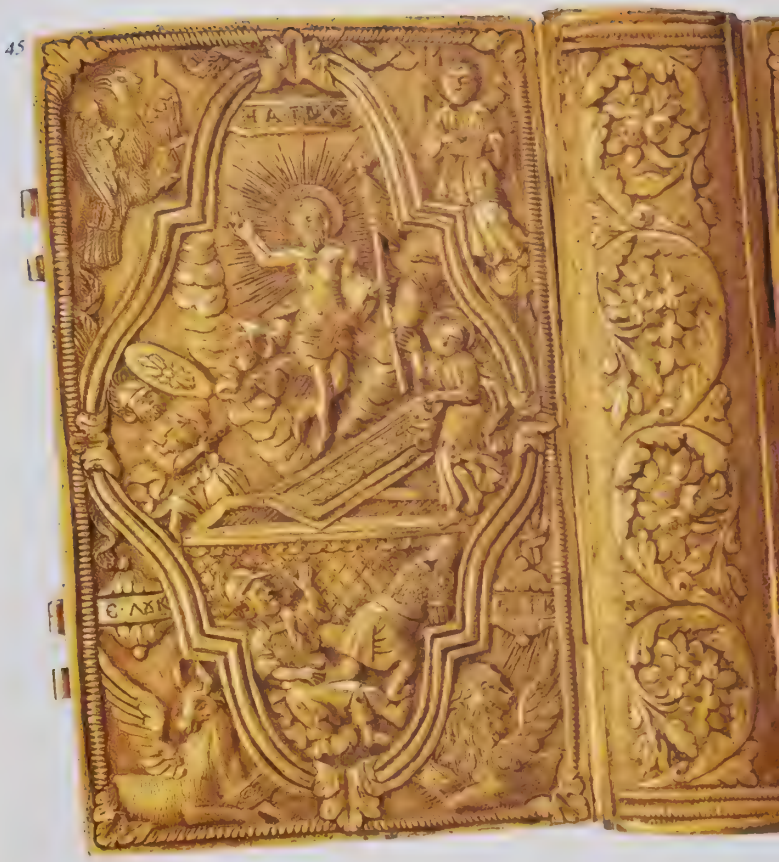
43

44

43. Ἅγιο Ποτήριο ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις, πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα καὶ παραστάσεις τονισμένες μὲ νιέλλο· ὀθωμανικὸς φυτικὸς διάκοσμος. Ἔργο τοῦ Πανάγου. 1676.

44. Ἅγιο Ποτήριο ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις, ἐμπλουτισμένο μὲ συρματερὰ κοσμήματα καὶ σμάλτα. Ἀφιέρωμα τοῦ Καλλινίκου Σάμου. 1753.

45



*45. Ἀργυρεπίχ
ἀπὸ ἐργαστήρι
Ἀφιέρωμα τοῦ*

42

τυπο-διάτρητο διάκοσμο,
φιέρωμα τοῦ ἱερομονάχου

43

44

45

45. Ἀργυρεπίχρυσο κάλυμμα Τετραευαγγελίου μὲ ἔκτυπες παραστάσεις, ἀπὸ ἐργαστήριο τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ἔργο τοῦ Θωμᾶ Χρυσοχόου. Ἀφιέρωμα τοῦ Ἀνθίμου Κεφαλληναίου Ἁγιοπαυλήτου. 1847.

43. Ἅγιο Ποτήριο ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις, πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα καὶ παραστάσεις τονισμένες μὲ νιέλλο· ὀθωμανικὸς φυτικὸς διάκοσμος. Ἔργο τοῦ Πανάγου. 1676.

44. Ἅγιο Ποτήριο ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις, ἐμπλουτισμένο μὲ συρματερὰ κοσμήματα καὶ σμάλτα. Ἀφιέρωμα τοῦ Καλλινίκου Σάμου. 1753.

46

46. Ἀργυρεπίχρυσο κάλυμμα Εὐαγγελίου μὲ ἔκτυπες παραστάσεις τῆς Εἰς Ἅδου Καθόδου καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Ἐργαστήριο τοῦ Μπρασόβ, ἔργο τοῦ Georg May τοῦ δεύτερου. 1697.

47

47. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ Εὐαγγελίου τῆς εἰκ. 46.

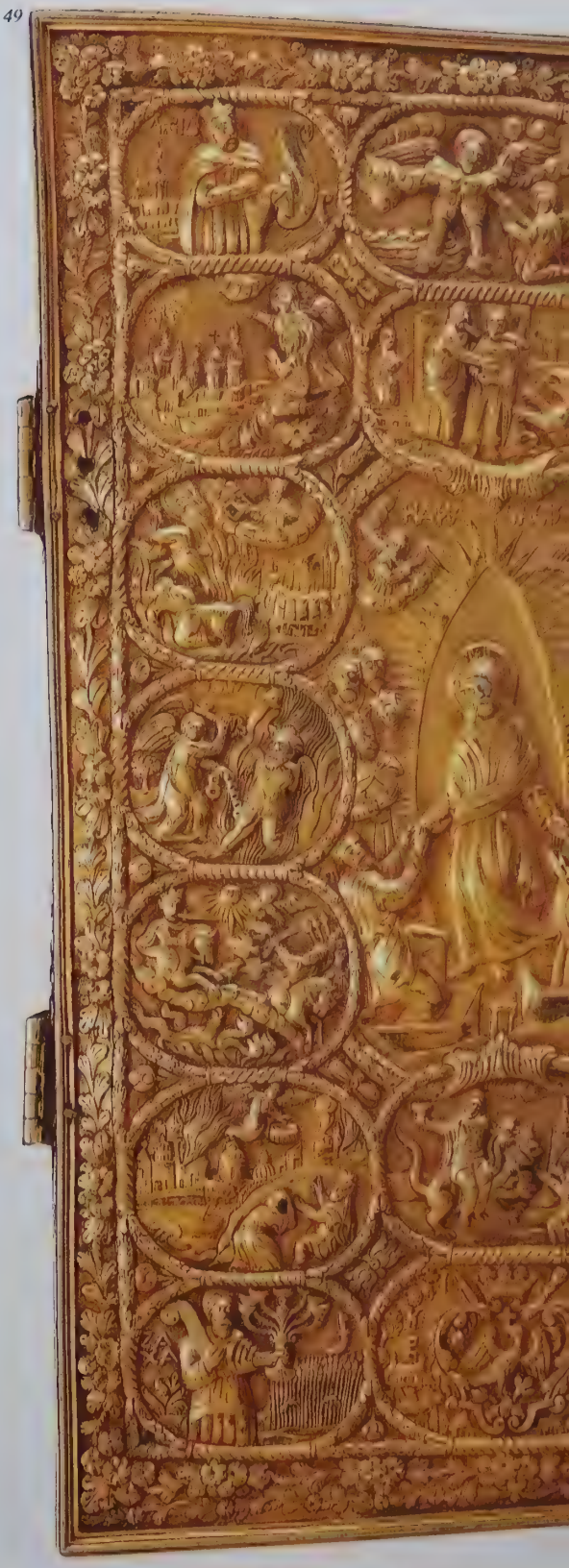
παραστάσεις τῆς Εἰς Ἅδου Καθόδου
Μπρασόβ, ἔργο τοῦ Georg May τοῦ δεύτερου. 1697.

47. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ Εὐαγγελίου τῆς εἰκ. 46.

48

48. Ἀργυρεπίχρυσο κάλυμμα Εὐαγγελίου μὲ ἔκτυπες παραστάσεις ἀπὸ τὴν Ἀποκάλυψη· ἐργαστήριο Βουκουρεστίου. Ἀφιέρωμα τοῦ ἡγεμόνα τῆς Βλαχίας Μιχαὴλ Σούτσου. 1787.

49



49. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ Εὐαγγελίου τῆς εἰκ. 48.

48

παραστάσεις ἀπό τήν 'Αποκάλυψη·
τῆς Βιλαχίας Μιχαήλ. Σούτσου. 1787.

49

49. 'Η ἄλλη ὄψη τοῦ Εὐαγγελίου τῆς εἰκ. 48.

50

50. Κάλυμμα Εὐαγγελίου ἀπὸ κόκκινο βελοῦδο καὶ ἀργυρεπίχρυσα ἐλάσματα μὲ ἐλαφρὰ ἔκτυπες παραστάσεις. Ἀφιέρωμα τοῦ Χρυσάνθου, πρωτοσύγκελου Σμύρνης. Γύρω στὸ 1815.

51

51. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ Εὐαγγελίου τῆς εἰκ. 50.

50

ρυσα ἐλάσματα μὲ ἐλαφρὰ
ελου Σμύρνης. Γύρω στὸ 1815.

51

51. Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ Εὐαγγελίου τῆς εἰκ. 50.

52

52. Λειψανοθήκη ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις καὶ πλούσιο ἔκτυπο φυτικὸ διάκοσμο, ἀφιέρωμα τοῦ Ἀγαθαγγέλου Καρυουπόλεως. Ἔργο ἐργαστηρίου τῆς Μόσχας. Δεύτερη δεκαετία 18ου αἰώνα.

53. Ἐπένδυση τῆς λάρνακας τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου ἀπὸ ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώσεις, κοσμημένο μὲ παράσταση τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ὁσίου. Ἐργαστήριο Σμύρνης. 1796.

54

54. Λειψανοθήκη μὲ ἐλαφρὰ ἀνάγλυφο διάκοσμο τεχνοτροπίας ροκοκό, ἀφιέρωμα τοῦ ἡγεμόνα τῆς Βλαχίας Μιχαὴλ Σούτσου. 1784.

55

55. Δίσκος μὲ παράσταση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἐργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως (;). Γύρω στὸ 1820.

56. Λεκάνη ἁγιασμοῦ μὲ ἔκτυπο καὶ χυτὸ μπαρόκ διάκοσμο. Σφραγίδα Βενετίας. Ἀφιέρωμα τοῦ Γρηγορίου Διδυμοτείχου (1672–1693).

57

57. Ἐπένδυση εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἀπὸ ἀσημι μὲ ἐπιχρυσ
Ἔργο τοῦ Ἰωάννη Πελοποννησίου. 1738

55. [illegible]

56. Λεκάνη ἀγιασμοῦ μὲ ἔκτυπο καὶ χρυσὸ ἀπαρὸκ διάκοσμο. Σφραγίδα Βενετίας, Ἀφιέρωμα τοῦ Γρηγορίου Λιδυμοτείχου (1672–1693).

57. Ἐπένδυση εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἀπὸ ἄσημι μὲ ἐπιχρυσώσεις. Ἔργο τοῦ Ἰωάννη Πελοποννησίου. 1738.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Ἀπὸ τὰ 1.000 περίπου χειρόγραφα ποὺ κατέχει ἡ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο τὰ ἱστορημένα εἶναι λιγότερα ἀπὸ 50 καὶ ἀπὸ αὐτὰ μόνο λίγο περισσότερα ἀπὸ τὰ μισὰ περιέχουν καὶ ἄλλο διάκοσμο ἐκτὸς ἀπὸ ἀρχικὰ γράμματα καὶ ἐπίτιτλα. Ὡστόσο πολλὰ ἀπὸ τὰ χειρόγραφα σ' αὐτὴ τὴ μοναστηριακὴ βιβλιοθήκη εἶναι ἐντυπωσιακὰ ἔργα τέχνης: Ὑπάρχουν δύο τόμοι λαμπρὰ κοσμημένοι μὲ μικρογραφίες μεγάλης πρωτοτυπίας, καθὼς ἐπίσης καὶ πολυάριθμα ἄλλα χειρόγραφα, τὰ ὁποῖα, ἂν καὶ δὲν ἔχουν εἰκονογραφηθεῖ μὲ τόσο φιλόδοξες προθέσεις, μποροῦν νὰ πάρουν θέση ἀνάμεσα στὰ καλύτερα παραδείγματα τοῦ εἴδους τους ποὺ βρίσκονται σὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη βιβλιοθήκη τοῦ κόσμου.

Εἶναι ἀδύνατον νὰ διατυπώσουμε βάσιμη ὑπόθεση ἐὰν ὁ ὅσιος Χριστόδουλος εἶχε στὴν προσωπική του κατοχὴ ὁρισμένα ἀπὸ τὰ εἰκονογραφημένα βιβλία ποὺ ἀνήκουν σήμερα στὴ Βιβλιοθήκη. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ Ὅσιος εἶχε συγκεντρώσει ἕναν σεβαστὸ ἀριθμὸ βιβλίων πρὶν ἱδρύσει τὴ Μονή. Παρόλο ὅμως ποὺ ἔλαβε ὡς δωρεὰ τὸ ἕνα τέταρτο ἀπὸ τὰ βιβλία τῶν μονῶν τοῦ ὄρους Λάτρου τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, τὰ ὁποῖα εἶχε διασώσει ἀπὸ τὶς ἐπιδρομὲς τῶν Σελτζούκων, ὅπως ἀναφέρεται στὸν κωδίκελλο της διαθήκης του ἡ δωρεὰ ἦταν *ἐκ τῶν μὴ ἐχόντων κόσμον βιβλίων*. Δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀπέκτησε ὁ Ὅσιος μερικοὺς πολυτελέστερους τόμους στὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴν Κωνσταντινούπολη. Ὡστόσο σήμερα ὑπάρχουν πολὺ λίγα δείγματα στὴ συλλογὴ ποὺ νὰ ὑποδηλώνουν ὅτι ὁ αὐτοκράτωρ Ἀλέξιος Α΄ ὁ Κομνηνὸς ἔδωσε στὸν Χριστόδουλο κάτι περισσότερο ἀπὸ ἕνα χρυσόβουλλο γιὰ τὴ βιβλιοθήκη του. Ἐὰν ὑποθέσουμε ὅτι οἱ προτιμήσεις ποὺ ἔδειχνε ὁ Χριστόδουλος γιὰ τὰ βιβλία ἦταν οἱ συνηθισμένες ἑνὸς μοναχοῦ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ποὺ ζοῦσε στὴν ἐπαρχία, ἡ προσωπική του συλλογὴ πρέπει νὰ περιεῖχε ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον διδακτικοῦ περιεχομένου βιβλία, Ὁμιλίες καὶ Εὐαγγέλια, ὅλα χωρὶς καλλιτεχνικὲς προθέσεις, αὐτὰ δηλαδὴ ποὺ ἀποτελοῦν σήμερα τὸν πυρήνα τῆς Βιβλιοθήκης.

Παρόλο ποὺ ὁ Κατάλογος τῶν θησαυρῶν τῆς Μονῆς, ὁ ὁποῖος συντάχθηκε τὸ 1200, ἀριθμεῖ πάνω ἀπὸ 300 χειρόγραφα, κανένα δὲν μνημονεύεται εἰδικότερα ὡς βιβλίο μὲ μικρογραφίες. Τὰ βιβλία ἀναφέρονται συστηματικὰ μὲ βάση τὸ περιεχόμενό τους καὶ σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις περιγράφονται οἱ σταχώσεις τους, ἀλλὰ ἡ παρουσία ἢ ἀπουσία διακόσμησης στὸ ἐσωτερικό τους δὲν ἀπασχόλησε τὸ συντάκτη τοῦ Καταλόγου. Μόνο ἕνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τῆς Πάτμου, τὸ Βιβλίο τοῦ Ἰώβ (κώδικας 171), εἶναι δυνατὸν νὰ ταυτιστεῖ μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα ἀπὸ τὴν περιγραφή του στὸν Κατάλογο. Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, ὅ,τι σημειώνεται εἶναι τὸ μέγεθος, ἡ γραφὴ καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ τόμου, καὶ ὄχι οἱ μικρογραφίες του.

Εἶναι πιθανὸν ὡστόσο νὰ ἀπέκτησε ἡ Βιβλιοθήκη τοὺς πιὸ πολύτιμους θησαυρούς της ἀκριβῶς τὸν 12ο αἰώνα, συγκεκριμένα ἀνάμεσα στὴ χρονολογία τοῦ θανάτου τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου τὸ 1093 καὶ στὴ σύνταξη τοῦ Καταλόγου τὸ 1200. Ἡ ἰδιωτικὴ βιβλιοθήκη τοῦ κτήτορα τῆς Μονῆς, ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία εἶχε συγκροτηθεῖ μὲ κριτήριο τὶς προσωπικὲς ἀνάγκες ἑνὸς μοναχοῦ, δὲν ἦταν ὁπωσδήποτε κατάλληλη γιὰ ὅλη τὴ

Μονή. Συνεπῶς κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἑπόμενου αἰώνα μετὰ τὸ θάνατό του ἔγινε μιὰ συντονισμένη προσπάθεια ὥστε νὰ παραχθοῦν ἢ νὰ ἀποκτηθοῦν γιὰ τὴ Μονὴ τὰ βασικὰ βιβλία ποὺ ἦταν ἀπαραίτητα γιὰ τις ἀκολουθίες (Τετραευαγγέλια, Εὐαγγελιστάρια, συλλογὲς Ὁμιλιῶν, Μηνολόγια). Ἐργαστήριο ἀντιγραφῆς κωδίκων, ποὺ τὸ εἶχε ἤδη ὁραματισθεῖ ὁ ὅσιος Χριστόδουλος, ὀργανώθηκε στὸ μοναστήρι, ἕνα χειρόγραφο μάλιστα ποὺ εἶναι γνωστὸ ὅτι ἔγινε στὸ νησὶ (Sinait. gr. 157), ἴσως νὰ εἰκονογραφήθηκε ἐκεῖ. Ἐφόσον τὴ διοίκηση τῆς Μονῆς τὸν 12ο αἰώνα εἶχαν ἀσκήσει διαδοχικὰ ἡγούμενοι ποὺ διατηροῦσαν στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὰ Ἱεροσόλυμα, καὶ ζωγράφοι πρέπει νὰ εἶχαν μετακληθεῖ ἀπ' ἔξω γιὰ νὰ διακοσμήσουν τὰ κτίρια τῆς Μονῆς, εἶναι λογικὸ νὰ ὁδηγηθοῦμε στὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ χειρόγραφα εἶχαν ἀποκτηθεῖ σὲ τέτοια κέντρα. Ἡ αὐξανόμενη φήμη καὶ ἡ οἰκονομικὴ ἄνθηση τῆς Μονῆς ἐκείνη τὴν περίοδο ἐσήμαιναν ἐπίσης ὅτι τόμοι καλύτερης ποιότητας μποροῦσαν νὰ ἀποκτηθοῦν μὲ μεγαλύτερη εὐκολία ἢ ὅτι ἀκόμα ἔφθαναν ὡς δῶρα ἀπὸ πρόσωπα ποὺ ἦταν πρόθυμα νὰ διαθέσουν ἄφθονα οἰκονομικὰ μέσα γιὰ παραγγελίες εἰκονογραφημένων «ἐκδόσεων» τῶν ἱερῶν κειμένων.

Ἡ Βιβλιοθήκη κατέχει σήμερα λίγα χειρόγραφα τοῦ 9ου καὶ τοῦ 10ου αἰώνα μὲ εἰκονογράφηση ποὺ περιλαμβάνει ἀνθρώπινες μορφές, ἐνῶ ὁ μεγαλύτερος ἀριθμὸς ἀνήκει στὴν περίοδο ἀπὸ τὸν 11ο ἕως τὸν 15ο αἰώνα. Ὅλα εἶναι θρησκευτικὰ κείμενα, κυρίως λειτουργικοῦ χαρακτῆρα — δὲν ὑπάρχουν στὴ Βιβλιοθήκη ἱστορημένα χειρόγραφα μὲ κοσμικὸ περιεχόμενο. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἱστορημένα χειρόγραφα στὴ Βιβλιοθήκη εἶναι Τετραευαγγέλια ἢ Εὐαγγελιστάρια ποὺ κοσμοῦνται μὲ προσωπογραφίες τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν. Ὑπάρχουν ἐπίσης λειτουργικὰ εἰλητάρια, ποὺ περιλαμβάνουν καὶ λίγα εἰκονογραφημένα παραδείγματα τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου, τόμοι μὲ τις Ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ, ἡ Κλίμαξ τοῦ Ἰωάννου τῆς Κλίμακος, καθὼς καὶ ἕνα Βιβλίο τοῦ Ἰώβ.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΙΩΒ (κώδικας 171)

Τὸ Βιβλίο τοῦ Ἰώβ (κώδικας 171, εἰκ. 2-4) ἀντιπροσωπεύει ὄχι μόνο τὸ παλαιότερο ἱστορημένο χειρόγραφο ποὺ σώζεται σήμερα στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου, ἀλλὰ εἶναι ἴσως καὶ τὸ ἀρχαιότερο ἀπὸ ὅλα τὰ ἱστορημένα ἑλληνικὰ χειρόγραφα ποὺ βρίσκεται στὴν Ἀνατολικὴ Μεσόγειο σήμερα. Πρόκειται γιὰ ἕναν ὀγκώδη τόμο ποὺ ἔχει γραφεῖ ἐξ ὁλοκλήρου μὲ μεγαλογράμματη γραφή. Ἀρχικὰ περιεῖχε ὁλόκληρο τὸ Βιβλίο τοῦ Ἰώβ (ἔχουν χαθεῖ μερικὲς σελίδες στὴν ἀρχὴ τοῦ τόμου καὶ ἀπὸ τὸ τμῆμα τοῦ «Διαλόγου»), καθὼς καὶ σχόλια ποὺ ἀναφέρονται σχεδὸν σὲ κάθε ἕνα στίχο χωριστὰ τοῦ βιβλικοῦ κειμένου. Κάθε στιχος περιβάλλεται ἀπὸ τόσες πολλὲς γραμμὲς σχολίων, ποὺ συχνὰ δὲν ὑπάρχει χῶρος παρὰ μόνο γιὰ λίγους στίχους τοῦ ἴδιου τοῦ κειμένου κατὰ σελίδα.

Τὰ δύο πρῶτα κεφάλαια τοῦ Βιβλίου τοῦ Ἰώβ, ποὺ διατρέχουν σὲ ἀδιάκοπη συνέχεια τὶς σελίδες 15-60, συνοδεύονται ἀπὸ μικρογραφίες σύγχρονες μὲ τὸ κείμενο. Οἱ μικρογραφίες αὐτὲς προσθέτουν ἕνα ὀπτικὸ σχόλιο στὸ κείμενο συμπληρώνοντας τὰ γραπτὰ σχόλια. Ἔχουν πλαίσιο καὶ καλύπτουν ὁλόκληρο τὸ ἕνα τρίτο στὸ κάτω μέρος τῆς σελίδας. Παρόλο ποὺ εἶναι ἀπολεπισμένες σὲ μεγάλο βαθμό, καὶ συνεπῶς παρουσιάζουν δυσκολία ὡς πρὸς τὴν «ἀνάγνωσή» τους, ἀκολουθοῦν πιστὰ τὴν ἀφήγηση τοῦ κειμένου καὶ ἐπιδεικνύουν μὲ ἐκπληκτικὴ ἀμεσότητα πρῶτα τὴν εὐημερία τοῦ Ἰώβ, ἔπειτα τὶς συμφορὲς ποὺ ἔπεσαν στὰ κοπάδια του, στὴν οἰκογένειά του καὶ τέλος στὸν ἴδιο.

Ἡ μικρογραφία στὴ σελίδα 16 (εἰκ. 2) παρουσιάζει τοὺς νεαροὺς γιοὺς καὶ θυγατέρες τοῦ Ἰώβ νὰ ὁδηγοῦνται ἀπὸ τὸν πρωτότοκο γιὸ πρὸς μιὰ εἴσοδο στὰ ἀριστερὰ γιὰ νὰ λάβουν μέρος σὲ ἕνα συμπόσιο. Ὅλα τὰ παιδιὰ τοῦ Ἰώβ εἶναι καλοντυμένα, οἱ

κόρες ἰδιαίτερα, ποὺ ἔχουν φορέματα μὲ χρυσὴ διακοσμήση γύρω ἀπὸ τὸ λαιμὸ καὶ κάτω, κόκκινα ὑποδήματα καὶ ἀσημένια διαδήματα στὰ μαλλιά. Οἱ μορφὲς στρέφονται μὲ ἄνεση ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη σχηματίζοντας μιὰ χαριτωμένη ζωφόρο ἔμπρος ἀπὸ ἕνα ὑψηλὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος σὲ πορφυρὸ χρῶμα μὲ κίονες καὶ διάχωρα ποὺ διαγράφονται μὲ μονοχρωμία. Τὰ πρόσωπα τους εἶναι λευκὰ μὲ πλατιὰ μάγουλα καὶ μὲ τὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ στόμα σχεδιασμένα μὲ μαῦρο μελάνι. Ἐνῶ τὰ μάγουλα καὶ τὰ χείλη ἀποδίδονται σὰν κόκκινες κηλίδες. Ἀπουσιάζει τὸ πλάσιμο στὸ πρόσωπο ἐὰν ἐξαιρέσει κανεὶς μιὰ λεπτὴ σκιὰ σὲ λάδι κάτω ἀπὸ τὸ πιγούνι.

Ἄλλες μικρογραφίες ἐνισχύουν τὴν ἐντύπωσή μας γιὰ τὴν ὑψηλὴ κοινωνικὴ θέση τῆς οἰκογένειας τοῦ Ἰώβ, παρουσιάζοντας, λόγου χάρη, τὰ παιδιὰ του καθισμένα κατὰ τὸν ρωμαϊκὸ τρόπο γύρω ἀπὸ ἕνα τραπέζι νὰ δέχονται κρασὶ ἀπὸ ὑπηρέτες καὶ νὰ παίρνουν τροφὴ ἀπὸ μιὰ χρυσὴ γαβάθα.

Καθὼς ἐνσκήπτουν οἱ συμφορές, ἡ δομὴ καθεμιᾶς ἀπὸ τις προηγούμενες συνθέσεις ἀλλάζει τελείως, ἡ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη, λήστες καὶ ἔφιπποι ἐπιδρομεῖς σφάζουν τοὺς ὑπηρέτες καὶ κλέβουν τις ἀγέλες τῶν ζώων τοῦ Ἰώβ, φωτιὰ ἀφανίζει τὰ κοπάδια τῶν προβάτων καὶ τοὺς βοσκούς, ἐνῶ τὸ σπίτι τοῦ πρεσβύτερου γιοῦ τοῦ καταρρέει πέφτοντας πάνω στὰ κεφάλια τῶν παιδιῶν τοῦ Ἰώβ, καθὼς ἐκεῖνα γλεντοῦν. Αὐτὴ ἡ τελευταία σύνθεση (εἰκ. 3) ἀποτελεῖ ἰδιαίτερα δραματικὴ ἀντίθεση στὴν προγενέστερη σκηνὴ συμποσίου: οἱ κίονες καὶ ἄλλα ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα ἔχουν τώρα γίνει συντρίμμια ποὺ ἐκσφενδονίζονται στὰ διάφορα σημεῖα τῆς αἴθουσας, ἐνῶ οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς πέφτουν πρὸς τὰ ἐμπρὸς σὲ ἀπίθανες στάσεις. Προσωποποιήσεις τῶν τεσσάρων ἀνέμων ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς Ὕστερης Ἀρχαιότητας (τὸ κείμενο ἀναφέρει *ἐξαίφνης πνεῦμα μέγα ἐπῆλθεν ἐκ τῆς ἐρήμου καὶ ἥψατο τῶν τεσσάρων γωνιῶν τῆς οἰκίας*) πασχίζουν νὰ κατεδαφίσουν τοὺς δόμους. Οἱ μορφὲς αὐτὲς ἔχουν ἀφομοιωθεῖ μὲ χριστιανικοὺς δαίμονες, ὅπως δείχνουν τὸ βαθὺ γαλάζιο χρῶμα τῆς ἐπιδερμίδας, ἡ ἄτακτη κόμη καὶ τὰ παραμορφωμένα προφίλ.

Δύο ἄλλες μικρογραφίες ποὺ ἀπλώνονται σὲ δύο ἀντικριστὲς σελίδες (εἰκ. 4), ἀναφέρονται σὲ ἄλλη δραματικὴ στιγμὴ τῆς ἀφήγησης. Στὴ σελίδα 52 βλέπουμε μιὰ σύνθεση χωρὶς πλαίσιο: ἕνα τοπίο περιτειχισμένης πόλης, μὲ τρούλους καὶ δίρριχτες στέγες, στοιχεῖα ποὺ στοιβάζονται τὸ ἕνα ἐπάνω στὸ ἄλλο. Ἀπὸ τὴν πύλη προβάλλουν τέσσερις νεαροὶ ἄνδρες, ὁ ἕνας μὲ τὸ χέρι ὑψωμένο στὸ στόμα, ἕνας ἄλλος μὲ τὸ χέρι στὸ πιγούνι, σὲ χειρονομίες ἀηδίας καὶ ἀπόγνωσης. Στὴ σελίδα 53, σὲ ἀρκετὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν πόλη ὅπου ἔζησε κάποτε, παριστάνεται καθισμένος ὁ Ἰώβ. Παρόλο ποὺ σὲ προηγούμενες μικρογραφίες τοῦ χειρογράφου εἰκονιζόταν σὰν σεβάσμιος πατριάρχης, ὁ Ἰώβ τώρα εἶναι τελείως φαλακρὸς καὶ κάθεται ἀδέξια στὸ σωρὸ τῆς κοπριᾶς, καλυμμένος μόνο μὲ περίζωμα, καὶ μὲ τὸ σῶμα γεμάτο πληγές. Τοῦ ἀπευθύνει τὸ λόγο ἐπιτιμητικὰ ἡ γυναῖκα του, τῆς ὁποίας ἡ κομψὴ ἀμφίεση ἔρχεται σὲ δυνατὴ ἀντίθεση μὲ τὴ δικὴ του ἄθλια ἐμφάνιση. Οἱ τέσσερις νεαροὶ ἄνδρες ἀπὸ τὴν πόλη γίνονται τώρα μάρτυρες τοῦ ἐξευτελισμοῦ τοῦ Ἰώβ.

Ἡ σειρὰ τῶν ἀξιοσημείωτων αὐτῶν μικρογραφιῶν κλείνει στὴ σελίδα 60 μὲ τὸ τέλος τοῦ δευτέρου κεφαλαίου τοῦ Βιβλίου τοῦ Ἰώβ. Παραμένει ἀνοιχτὸ τὸ θέμα ἐὰν εἶχε προγραμματιστεῖ νὰ προστεθοῦν καὶ ἄλλες μικρογραφίες: παρόλο ποὺ ὑπάρχουν κενὲς ἐπιφάνειες στὴν περγαμηνή, τὰ ὁποῖες δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι προορίζονταν γιὰ μικρογραφίες, τὰ κενὰ αὐτὰ μποροῦν σταθερὰ νὰ ἀποδοθοῦν στις προσαρμογὲς ποὺ χρειάστηκε νὰ γίνουν στὴ διάταξη τοῦ κειμένου ὥστε νὰ διατηρηθεῖ ἡ συνοχὴ τοῦ καθαυτὸ κειμένου καὶ τῶν σχολίων. Ὁ «Διάλογος» ἀνάμεσα στὸν Ἰώβ καὶ στοὺς φίλους του, ποὺ εἰκονογραφεῖται μὲ τόσο μεγάλη ἔκταση σὲ μεταγενέστερα χειρόγραφα τοῦ Βιβλίου τοῦ Ἰώβ, ἐδῶ ἴσως ἔμεινε χωρὶς εἰκονογράφηση ἀπὸ ἐκείνους ποὺ εἶχαν ἀναλάβει τὸν ἀρχικὸ σχεδιασμὸ τοῦ τόμου. Οἱ τίτλοι τῶν κεφαλαίων ἀπὸ ἐδῶ καὶ ἔπειτα ἐπιστέφονται κάπου κάπου μὲ διακοσμημένα ἐπίτιτλα, ἐνῶ ἕνας ἀπὸ τοὺς γραφεῖς ἔχει σχεδιάσει φανταστικὰ πουλιὰ καὶ δέντρα πλάι στὸ κείμενο. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ

τόμου (ἀπὸ τὴ σελίδα 448 καὶ ἑξῆς) ἔχουν προστεθεῖ καὶ ἄλλες μικρογραφίες σὲ τελείως διαφορετικὴ τεχνοτροπία. Οἱ μικρογραφίες αὐτές, ποὺ παρουσιάζουν ἕναν ἐπίπεδο γραμμικὸ χαρακτήρα, ἔχουν ἀπὸ ὁρισμένους ἐρευνητὲς θεωρηθεῖ σύγχρονες μὲ τὶς μικρογραφίες τῆς ἀρχῆς τοῦ τόμου, ἐνῶ ἀπὸ ἄλλους θεωροῦνται ἰταλικὲς προσθῆκες τοῦ 11ου αἰώνα.

Τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἰὼβ τῆς Πάτμου ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ κέντρα τόσο μακριὰ τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, ὅσο ἡ κεντρικὴ Μικρὰ Ἀσία καὶ ἡ Ρώμη, καὶ σὲ χρονολογίες τόσο διαφορετικὲς μεταξύ τους ὥστε νὰ καλύπτουν τὸ διάστημα ἀπὸ τὸν 7ο ἕως τὸν 10ο αἰώνα. Ἕνα σημεῖωμα ποὺ ἀφορᾶ τιμὲς ἀγορᾶς γιὰ ἐργαστήρια στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 957 καὶ τὸ 959 ἔχει γραφεῖ σὲ μία λευκὴ σελίδα στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου παρέχοντας ἔτσι τὸ μόνο βέβαιο terminus ante quem. Ὁ τόμος παρουσιάζει χωρὶς καμία ἀμφιβολία ἕνα χαρακτήρα ποὺ συνδέεται μὲ τὴν Ὑστερη Ἀρχαιότητα, ὅπως δείχνουν ἡ μεγαλογράμματη γραφή, τὰ σκηνογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ χώρου, οἱ ἐνδυμασίες, ἡ ποικιλία στὶς στάσεις καὶ τὶς φυσιογνωμίες τῶν μορφῶν καὶ ἀκόμη οἱ ἄνετες κινήσεις τους. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὑπάρχουν μεσαιωνικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ἀγνοηθοῦν, κυρίως οἱ ψηλοὶ τοῖχοι τοῦ βάθους καὶ ἡ διάταξη τῶν στοιχείων στὶς συνθέσεις, σχεδὸν ὅπως σὲ τάπητες. Τέτοια χαρακτηριστικὰ συνδέουν τὸ χειρόγραφο περισσότερο μὲ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 9ου αἰώνα, ὅπως τὸ περίφημο χειρόγραφο μὲ τὶς Ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου στὴ Bibliothèque Nationale στὸ Παρίσι (gr. 510), παρὰ μὲ προεικονοκλαστικὰ ἔργα, ὅπως εἶναι ἡ Γένεση τῆς Βιέννης.

Μία πρόσφατα δημοσιευμένη μελέτη ἀπὸ τὸν G. Cavallo προτείνει ὅτι τὸ χειρόγραφο ἔγινε σὲ κάποιο ἑλληνικὸ μοναστήρι στὴ Ρώμη στὸ τέλος τοῦ 8ου αἰώνα. Ἐὰν δεχθοῦμε αὐτὴ τὴν ὑπόθεση, τότε τὸ χειρόγραφο ταξίδεψε κατὰ περίεργο μάλλον τρόπο ἀρκετὲς φορὲς πίσω-μπρὸς ἀνάμεσα στὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴ Δύση: μεταφέρθηκε ἀπὸ τὴν Ἰταλία στὴν Κωνσταντινούπολη πρὶν ἀπὸ τὸ 959· εἶχε ἴσως ἐπιστρέψει στὴν Ἰταλία τὸν 11ο αἰώνα (ἐὰν τότε προστέθηκαν οἱ μικρογραφίες στὸ δεύτερο μέρος τοῦ τόμου) καὶ βρέθηκε πάλι στὴν Ἀνατολὴ πρὶν ἀπὸ τὸ 1200, ὅταν ἀναφέρεται στὸν Κατάλογο τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου ὡς *Ἑτ(ε)ρ(ον) ἑρμηνευμ(ένον) ὁ Ἰώβ.* Ἡ ὑποθετικὴ καταγωγὴ τοῦ χειρογράφου ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ θὰ ἀπέκλειε μία τουλάχιστον ἀπὸ τὶς τόσες μετακινήσεις, ἀλλὰ θὰ ἀπαιτοῦσε γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν μικρογραφιῶν εἴτε ἕναν τόπο ὅπου οἱ ἀπαγορευτικὲς διατάξεις τῆς Εἰκονομαχίας δὲν εἶχαν ἀποτελεσματικὴ ἰσχύ, εἴτε μιὰ χρονολογία μετὰ τὸ τέλος τοῦ κινήματος τὸ 843.

Ὅποια καὶ ἂν εἶναι ἡ καταγωγή του, τὸ χειρόγραφο ἀποτελεῖ ἀναμφίβολα ἕνα πολυτελὲς προϊὸν ποὺ δὲν προοριζόταν γιὰ λειτουργικὴ χρήση (τὸ Βιβλίο τοῦ Ἰὼβ διαβαζόταν σπάνια στὴν Ἐκκλησία), ἀλλὰ γιὰ πληροφόρηση καὶ ἰδιωτικὴ μελέτη. Οἱ ἐντυπωσιακὲς διαστάσεις, ἡ ἐπιμέλεια μὲ τὴν ὁποία ἔχει γραφεῖ ὁ τόμος καὶ ὁ κατὰ κύριο λόγο κοσμικὸς τόνος τῶν μικρογραφιῶν, ὑποδηλώνουν ὅτι ὁ χορηγὸς ἢ ὁ ἀποδέκτης τοῦ τόμου ἦταν ἴσως ἕνα λαϊκὸ πρόσωπο κάποιας περιωπῆς, ἕνα πρόσωπο ποὺ μέσα ἀπὸ τὶς μικρογραφίες τοῦ τόμου μποροῦσε νὰ ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη ταυτόχρονα τὴν ἡδονὴ καὶ τὸ ἐφήμερο τοῦ πλούτου του.

ΟΙ ΟΜΙΛΙΕΣ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (κώδικας 33)

Τὸ παλαιότερο ἱστορημένο χειρόγραφο τῆς Πάτμου ποὺ φέρει ἀκριβὴ χρονολογία, εἶναι ὁ τόμος μὲ τὰ ἔργα τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ (κώδικας 33, εἰκ. 5-8). Αὐτὸ τὸ ἀξιόλογο ἔργο, τὸ ἀρχαιότερο χρονολογημένο χειρόγραφο ἀπὸ τὴ Νότιο Ἰταλία ποὺ σώζεται, γράφηκε, ὅπως σημειώνεται στὸν κολοφώνα, στὸ Ρήγιο τῆς Καλαβρίας τὸ 941, ἀπὸ τὸν μοναχὸ Νικόλαο καὶ τὸ γιό του Δανιήλ.

Ὁ τόμος περιέχει ὁλόκληρη τὴ σειρὰ τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου καὶ ὁρισμένα ἄλλα κείμενα ποὺ περιλαμβάνουν: ταφικὰ ἐπιγράμματα τὰ ὁποῖα συνέθεσε ὁ ἴδιος γιὰ τὸ φίλο του, τὸν Μεγάλο Βασίλειο, τὸ βίο τοῦ Γρηγορίου ἀπὸ τὸν Γρηγόριο τὸν Πρεσβύτερο, καθὼς καὶ σχόλια στὶς Ὁμιλίες ἀπὸ τὸν Ψευδο-Νόννο. Τέσσερα φύλλα ποὺ λειτουργοῦν ὡς προμετωπίδες (φφ. 1 - 4) προτάσσονται τοῦ κειμένου· καθένα ἀπὸ αὐτὰ κοσμεῖται καὶ στὶς δύο ὄψεις μὲ μία ὁλοσέλιδη μικρογραφία. Πλαίσια σὲ μορφὴ σταυρῶν, κύκλων, ὀρθογωνίων ἢ μὲ πολύλοβο σχῆμα περικλείουν στίχους, κυρίως ἀπὸ τὸν Γρηγόριο ἢ ἀπὸ ἄλλους πρὸς τιμήν του, ποὺ ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ κόκκινη μεγαλογράμματη γραφὴ ἀπευθείας στὴν περγαμηνή. Οἱ μικρογραφίες, ποὺ ἡ σειρά τους ἔχει διαταραχθεῖ σήμερα, εἶχαν διαταχθεῖ ἀρχικὰ ἔτσι ὥστε τὰ ὅμοια στὸ σχῆμα πλαίσια νὰ εἶναι ἀντικριστὰ ὅταν τὸ βιβλίο ἔμενε ἀνοιχτό.

Τὸ κόσμημα στὸ ὑπόλοιπο τμῆμα τοῦ τόμου περιορίζεται κατὰ κύριο λόγο σὲ ἐπίτιτλα μὲ πλάτος ἴσο μὲ τὸ πλάτος μιᾶς στήλης κειμένου στὴν ἀρχὴ κάθε νέας Ὁμιλίας, καθὼς καὶ σὲ μεγάλα ἀρχικὰ γράμματα μὲ ζωηρόχρωμα ψάρια ἢ χέρια σὲ θέση εὐλογίας στὴν ἀρχὴ κάθε χωριστοῦ κειμένου. Πάνω ἀπὸ τὰ ἐπίτιτλα ποὺ ἀποτελοῦν συνήθως παραλλαγὲς τοῦ πλοχμοῦ, κουρνιάζουν πουλιά, πιὸ συχνὰ πάπιες, κατὰ ζεύγη ἢ σὲ μικρὲς ὁμάδες μέσα σὲ φωλιές· ὑπάρχουν ἐπίσης λιοντάρια, ἀντιλόπες καὶ λεοπαρδάλεις. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ χειρογράφου, ὅπου τὰ κείμενα εἶναι βραχύτατα, οἱ σελίδες ἀποκτοῦν ζωὴ μὲ πολλὰ ἀρχικὰ γράμματα ποὺ δημιουργοῦνται μὲ βάση τὴν ἀνθρώπινη μορφή, κυρίως κεφάλια, καὶ σώματα τὰ ὁποῖα λυγίζουν γιὰ νὰ σχηματίσουν ὁρισμένα γράμματα.

Οἱ σελίδες μὲ τὶς προμετωπίδες εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐντυπωσιακές, χάρη στὸν διακοσμητικό τους χαρακτήρα. Ἡ πρώτη μικρογραφία (φ. 1^{r}, εἰκ. 5), ἡ μόνη ποὺ δὲν περιέχει καθόλου γραφή, ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕναν κύκλο μὲ ὀκτὼ μεγάλους πολύχρωμους κόμβους σὲ ἁλυσιδωτὴ διάταξη ποὺ ἐκτείνονται ἔτσι ὥστε νὰ διαιροῦν ἕναν δεύτερο ἐξωτερικὸ κύκλο σὲ ὀκτὼ τομεῖς. Τὸ μοτίβο αὐτὸ παραβιάζει τὴν περιφέρεια τοῦ ἐξωτερικοῦ κύκλου στὸ ἐπάνω καὶ κάτω τμῆμα τῆς σύνθεσης σχηματίζοντας ἔτσι ἕναν κατακόρυφο ἄξονα. Τὸ ἁλυσιδωτὸ θέμα στὴν κορυφὴ μετατρέπεται σὲ «βάζο» ποὺ περιέχει κλωνάρια ἀπὸ φυτὰ μὲ ἀνθισμένες ἄκρες, καὶ αὐτὸ πλαισιώνεται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ δύο μεγάλους κόκορες μὲ πλούσια φτερὰ στὴν οὐρά. Τὸ ἁλυσιδωτὸ θέμα στὸ κάτω μέρος πλαισιώνεται ἀπὸ δύο πελαργοὺς ποὺ τσιμποῦν πράσινα κλωνάρια. Τὸ τολμηρὸ σχέδιο τῶν κόμβων σὲ ἁλυσιδωτὴ διάταξη καὶ ἡ ἀντιπαράθεσή τους μὲ ζωηρὲς μορφὲς ζώων ἢ πουλιῶν θυμίζουν σχέδια σὲ ἰταλικὰ ψηφιδωτὰ δάπεδα (π.χ. στὴ S. Maria Capua Vetere).

Τὸ κυκλικὸ σχῆμα ἐπαναλαμβάνεται σὲ ἄλλη μικρογραφία-προμετωπίδα (φ. 1^{v}, εἰκ. 6), ἐδῶ ὅμως τὸ πλαίσιο εἶναι ἁπλούστερο ἀφοῦ περιέχει μία σειρὰ μόνο μὲ τὸ θέμα τοῦ πλοχμοῦ. Τὸ κείμενο στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κύκλου δίνει τὰ παλαιογραφικὰ σημεῖα (μὲ τὶς ἐπεξηγήσεις τους), τὰ ὁποῖα θὰ χρησιμοποιηθοῦν στὰ περιθώρια τοῦ κειμένου τῶν Ὁμιλιῶν ποὺ θὰ ἀκολουθήσει. Ἐπάνω στὸν κύκλο κουρνιάζουν δύο μεγάλοι ἀετοὶ ποὺ ἀποστρέφουν τὰ κεφάλια τους ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, κρατώντας ζωντανὴ λεία στὸ ράμφος τους. Τὰ φτερά τους ἐπικαλύπτονται στὸ μέσο, διαγράφοντας, μαζὶ μὲ τὰ κέρατα τῶν δύο ἐλαφιῶν ποὺ βόσκουν κάτω ἀπὸ τὸν κύκλο, ἕναν κατακόρυφο ἄξονα, ὅπως στὴν προηγούμενη μικρογραφία. Μικρὰ δέντρα προβάλλουν ἀπὸ τὸ ἐπάνω τμῆμα τοῦ κύκλου, ἐνῶ δύο μεγαλύτερα δέντρα, τὸ καθένα μὲ ἕνα πελώριο καρδιόσχημο φύλλο στὴν κορυφή, εἰκονίζονται πίσω ἀπὸ τὰ ἐλάφια, κάτω ἀπὸ τὸν κύκλο.

Σὲ δύο ἀπὸ τὶς εἰσαγωγικὲς σελίδες τὸ κείμενο περικλείεται ἀπὸ ἕνα σταυρὸ ποὺ σχηματίζεται μὲ τὸ θέμα τοῦ πλοχμοῦ. Στὸ φύλλο 2^{r} (εἰκ. 7) δύο μεγάλα παγώνια κουρνιάζουν πάνω σὲ δύο δέντρα ποὺ ἔχουν τοποθετηθεῖ λοξὰ στὶς ἐπάνω γωνίες τοῦ σταυροῦ· τὸ σῶμα καὶ ἡ οὐρά τους εἶναι κατατετμημένα καὶ ζωγραφισμένα μὲ ζωηρά, ἀφηρημένα σχέδια. Στὶς κάτω γωνίες δύο ἀκόμη δέντρα πλαισιώνουν τὸ σταυρό. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν κορμό τους ὑπάρχουν δύο χῆνες καὶ στὴν κορυφὴ κάθε δέντρου κουρνιάζουν δύο πάπιες. Τὸ ἴδιο τὸ κείμενο εἶναι ἕνα ἀνώνυμο ἰαμβικὸ ποίημα, τὸ ὁποῖο ἀναφέρεται στὸ Σταυρὸ καὶ στοὺς αἱρετικούς.

Ἡ πρώτη σελίδα τοῦ καθαυτὸ κειμένου τῶν Ὁμιλιῶν (φ. 5^{r}, εἰκ. 8) περιέχει τὸν τίτλο τοῦ τόμου ποὺ ἐγγράφεται σὲ ἕνα ὀρθογώνιο πλαίσιο. Οἱ λέξεις ἔχουν γραφεῖ μὲ χρυσό, ποὺ ἀπὸ ἐδῶ καὶ ἔπειτα χρησιμοποιεῖται τακτικὰ σὲ ὅλο τὸ ὑπόλοιπο τμῆμα τοῦ χειρογράφου· στὶς σελίδες μὲ τὶς προμετωπίδες, ἀντίθετα, μουντὴ ὤχρα μιμεῖται τὴν ἐντύπωση τοῦ χρυσοῦ. Κάθε γραμμὴ τοῦ τίτλου ἔχει βάθος μὲ διαφορετικὸ χρῶμα, ἔτσι ὥστε ὁλόκληρος ὁ τίτλος νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἐπιφάνειας μὲ ἐπάλληλες χρωματιστὲς λωρίδες. Ἀποκάτω, ἀντὶ γιὰ τὸ συνηθισμένο πελώριο ἀρχικὸ γράμμα ποὺ εἰσάγει τὸ κείμενο, ὁλόκληρη ἡ πρώτη λέξη τοῦ κειμένου, *ἤττημαι*, εἶναι γραμμένη πλατιὰ μὲ τρία ψηλὰ συμπλέγματα γραμμάτων ποὺ καλύπτουν ὁλόκληρο τὸ κάτω μισὸ τμῆμα τῆς σελίδας καὶ προαναγγέλλουν καθαρὰ τὴν τριπλὴ διαίρεση τοῦ κειμένου ποὺ θὰ ἀκολουθήσει. Καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ συμπλέγματα γραμμάτων εἶναι γεμάτο μὲ τὸ θέμα τοῦ πλοχμοῦ καὶ μὲ χρυσὰ κομβία, ἐνῶ οἱ κεραῖες τῶν γραμμάτων παρουσιάζουν περίτεχνες ἀπολήξεις μὲ κεφάλια ζώων ποὺ δαγκώνουν τὸν ἴδιο τους τὸ λαιμό. Ἐξάλλου πάνω καὶ κάτω στὴ σελίδα ἄλλα σκυλιὰ καὶ κουνέλια, ποὺ στηρίζονται στὰ πίσω πόδια, ἔχουν ἀποδυθεῖ σὲ ἄγριο κυνηγητό.

Ἡ εἰκονογράφηση αὐτοῦ τοῦ τόμου ἔχει λίγα ἀνάλογα παραδείγματα στὴ ζωγραφικὴ τῶν βυζαντινῶν χειρογράφων. Ἡ ἰδέα μιᾶς σειρᾶς σελίδων ποὺ λειτουργοῦν ὡς προμετωπίδες δὲν εἶναι βεβαίως καινούργια στὸ Βυζάντιο —σειρὲς κανόνων ἀντιστοιχίας τῶν Εὐαγγελίων, γιὰ παράδειγμα, βρίσκονται στὴν ἀρχὴ πολλῶν Τετραευαγγελίων, καὶ τὰ Ψαλτήρια αὐτὴ τὴν περίοδο ἔχουν συχνὰ μικρογραφίες ὡς προμετωπίδες. Ὡστόσο, ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι συμβαίνει στὰ ἀντίστοιχα βυζαντινὰ ἔργα, οἱ συγκεκριμένες εἰσαγωγικὲς σελίδες στὸν Γρηγόριο τῆς Πάτμου δὲν παίζουν κανένα ρόλο γιὰ τὴ χρήση τοῦ τόμου. Ἡ τόσο μεγάλη ἔμφαση στὸ κόσμημα, ποὺ γίνεται αὐτοσκοπός, καθὼς καὶ ὁ ἰδιαίτερος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει ἀντιμετωπιστεῖ ἡ πρώτη λέξη τοῦ κειμένου, θυμίζουν παλαιότερα ἱβηροσαξωνικὰ καὶ μεροβίγγεια χειρόγραφα. Ἡ εὐρύτατη χρήση τοῦ πλοχμοῦ σὲ ὅλο τὸν τόμο θὰ μποροῦσε ἐπίσης νὰ ἀποδοθεῖ σὲ δυτικὴ ἐπίδραση ἐπειδή, παρόλο ποὺ δὲν ἦταν ἄγνωστος στὸ Βυζάντιο, ἀφοῦ ἄλλωστε εἶναι τυπικὸ μοτίβο τοῦ λεξιλογίου τῶν κοσμημάτων τῆς Ὕστερης Ἀρχαιότητας, σπάνια χρησιμοποιήθηκε σὲ τόσο μεγάλη ἔκταση σὲ βυζαντινὸ ἔργο. Ὡστόσο τὰ ζώδια στὸν κώδικα τῆς Πάτμου, δηλαδὴ οἱ νατουραλιστικοὶ κόκορες ὅσο καὶ τὰ πιὸ σχηματοποιημένα παγώνια, ὑποδηλώνουν διαφορετικὲς πηγὲς ἔμπνευσης, πιὸ κοντὰ στὴν Ἀνατολή. Ἐξάλλου στὴν ἰσλαμικὴ τέχνη κατὰ κύριο λόγο συναντᾶμε παρόμοιες ἀντιπαραθέσεις ζώων καὶ βλάστησης. Ἐπίσης τὰ μικρὰ ἐπίτιτλα ἔχουν στρογγυλὰ ἢ τριγωνικὰ προσαρτήματα στὶς ἄκρες ποὺ μποροῦν νὰ παραλληλιστοῦν μὲ τὴ «soura», δηλαδὴ τὸ πρόσθεμα σὲ διακοσμητικὲς λωρίδες σὲ χειρόγραφα τοῦ Κορανίου.

Οἱ Ἄραβες εἶχαν κατακτήσει τὴ γειτονικὴ Σικελία σχεδὸν 100 χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ δημιουργία τοῦ κώδικα τῆς Πάτμου καὶ εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ Ρήγιο εἶχε ἀραβικὸ πληθυσμὸ ἤδη τὸν 10ο αἰώνα. Ἡ παρουσία ἰσλαμικῶν στοιχείων μαζὶ μὲ βυζαντινὰ καὶ δυτικὰ σὲ ἕνα ἑλληνικὸ χειρόγραφο τῆς Καλαβρίας αὐτῆς τῆς ἐποχῆς δὲν θὰ ἔπρεπε συνεπῶς νὰ μᾶς προκαλεῖ ἰδιαίτερη ἔκπληξη.

Τὰ δύο πρόσωπα ποὺ συνδέονται μὲ τὸν κώδικα τῆς Πάτμου, δηλαδὴ ὁ μοναχὸς Νικόλαος καὶ ὁ γιός του Δανιήλ, δὲν θὰ ἦταν σωστὸ νὰ θεωρηθοῦν ἁπλῶς ἐκτελεστὲς μιᾶς παραγγελίας. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Νικόλαος συνέθεσε ἕνα ποίημα πρὸς τιμὴν τοῦ Γρηγορίου, τὸ ὁποῖο ἔχει γραφεῖ μέσα σὲ σταυρικὸ πλαίσιο στὴν προμετωπίδα τοῦ φύλλου 4^{v}, καὶ ἡ ἔμφαση στὸν προσηλυτισμὸ τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ γιοῦ του μὲ τὴ βοήθεια τῆς Ἁγίας Τριάδας, στὸν κολοφώνα, ὑποδηλώνουν ὅτι αὐτοὶ οἱ δύο πρέπει νὰ ἦταν παλαιότερα κοσμικὰ πρόσωπα μὲ κάποια καλλιέργεια καὶ μὲ ὄχι εὐκαταφρόνητα οἰκονομικὰ μέσα (σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ὁ Δανιὴλ ὑπῆρξε ἴσως ὁ πραγματικὸς γιὸς τοῦ Νικολάου καὶ ὄχι ὁ «πνευματικός» του γιός)· ἀκόμη ὅτι ἐργάστηκαν ἀπὸ κοινοῦ ὡς συγγραφεῖς, καλλιτέχνες καὶ χορηγοί, μὲ σκοπὸ νὰ δημιουργήσουν αὐτὸ τὸ ἐξαιρετικὰ ἀσυνήθιστο χειρόγραφο.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΑΡΙΟ (κώδικας 70)

Οἱ θησαυροὶ τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Πάτμου περιλαμβάνουν ἕναν σημαντικὸ ἀριθμὸ εἰκονογραφημένων Εὐαγγελισταρίων. Τὸ Εὐαγγελιστάριο εἶναι τὸ σπουδαιότερο λειτουργικὸ βιβλίο τῆς βυζαντινῆς Ἐκκλησίας, τὸ βιβλίο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ ἱερέας ἀπαγγέλλει τὶς εὐαγγελικὲς περικοπὲς στὸ ἐκκλησίασμα. Τοποθετημένο στὴν Ἁγία Τράπεζα, μετακινεῖται ἀπὸ τὴ θέση του γιὰ τὴν τελετὴ τῆς Μικρᾶς Εἰσόδου —ὅταν τὸ μεταφέρει ὁ ἱερέας ἢ ὁ διάκονος μέσα ἀπὸ τὴ βορινὴ θύρα τοῦ ἱεροῦ στὸν κυρίως ναὸ καὶ ἔπειτα, ἀπὸ τὴν Ὡραία Πύλη, δηλαδὴ τὴν κεντρικὴ εἴσοδο τοῦ εἰκονοστασίου, τὸ ἀποθέτει πάλι στὴν Ἁγία Τράπεζα.

Στὸ Εὐαγγελιστάριο οἱ περικοπὲς ἀπὸ τὸ κείμενο ἔχουν ἀναδιαταχθεῖ ἔτσι, ὥστε νὰ ἀνταποκρίνονται στὴ σειρὰ μὲ τὴν ὁποία διαβάζονται στὴν Ἐκκλησία κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἔτους. Ἕνα Εὐαγγελιστάριο ἀρχίζει μὲ τὴν περικοπὴ τοῦ κατὰ Ἰωάννην ποὺ διαβάζεται τὴν Κυριακὴ τοῦ Πάσχα καὶ συνεχίζει μὲ τὶς περικοπὲς ποὺ διαβάζονται σὲ ὅλες τὶς ἑπόμενες κινητὲς ἑορτές, μὲ τὴ σειρὰ Ἰωάννης, Ματθαῖος, Λουκᾶς καὶ Μάρκος. Ἔπειτα περιλαμβάνει τὶς περικοπὲς γιὰ τὶς ἀκίνητες ἑορτὲς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἡμερολογίου ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν 1η Σεπτεμβρίου, τὴν ἀφετηρία τοῦ λειτουργικοῦ ἔτους.

Τὸ παλαιότερο ἀπὸ τὰ εἰκονογραφημένα Εὐαγγελιστάρια στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς εἶναι ὁ κώδικας 70, ἕνα χειρόγραφο ποὺ συνήθως τοποθετεῖται στὴν ἀρχὴ τοῦ 10ου αἰώνα (εἰκ. 9-14). Ἡ διακόσμησή του ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπίτιτλα, ἕναν μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ ζωγραφισμένα ἀρχικὰ γράμματα καὶ ἑπτὰ μικρογραφίες. Αὐτὲς βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὶς στῆλες τοῦ κειμένου, στὰ κάτω περιθώρια τῆς σελίδας. Ἐπειδὴ τὸ βιβλίο ἔχει ξακριστεῖ ἐπάνω καὶ κάτω, τὰ κατώτερα τμήματα τῶν μικρογραφιῶν ἔχουν κοπεῖ.

Οἱ μικρογραφίες συνοδεύουν περικοπὲς γιὰ τὴν πέμπτη Κυριακὴ μετὰ τὸ Πάσχα (ἡ Ἴαση τοῦ τυφλοῦ, φ. 40^{v}), γιὰ τὴ Μ. Πέμπτη (ἡ προσευχὴ στὴ Γεθσημανή, φ. 170^{r}, ὁ Πέτρος ποὺ κόβει τὸ ἀφτὶ τοῦ Μάλχου, φ. 171^{v}, ἡ Ἄρνηση τοῦ Πέτρου μπροστὰ στὴ θεραπαινίδα, φ. 173^{v}, καὶ ὁ Νιπτήρας, φ. 174^{v}, εἰκ. 9) καὶ γιὰ τὴ Μ. Παρασκευή (τὸ Συμβούλιο τῶν Ἀρχιερέων καὶ τῶν Πρεσβυτέρων, φ. 213^{r}, καὶ ὁ Ἀπαγχονισμὸς τοῦ Ἰούδα, φ. 213^{v}). Ἐπειδὴ μεγάλα τμήματα ἀπὸ δύο γειτονικὲς σελίδες ἔχουν ἀφαιρεθεῖ (φφ. 215^{r}, 216^{v}), μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὑπῆρχαν ἀρχικὰ δύο ἀκόμη μικρογραφίες ποὺ εἰκονογραφοῦσαν περικοπὲς τῆς Μ. Παρασκευῆς· αὐτὲς πιθανὸν εἰκόνιζαν τὸν Χριστὸ πρὸ τοῦ Πιλάτου καὶ τὴ Σταύρωση. Ἡ ἔμφαση στὶς περικοπὲς τῆς Μ. Ἑβδομάδας ποὺ δείχνει ἡ εἰκονογράφηση τοῦ χειρογράφου, μὲ τὸν ἀποκλεισμὸ σχεδὸν ὅλων τῶν ἄλλων περικοπῶν, εἶναι περίεργη καὶ μάλλον δυσεξήγητη.

Οἱ σκηνὲς ἀποδίδονται μὲ ἕναν ἐξαιρετικὰ συνεπτυγμένο τρόπο, χωρὶς βάθος ἢ πλαίσιο. Μία μεμονωμένη μορφή, ὁ γονατιστὸς Χριστός, γιὰ παράδειγμα, ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη τὴ σκηνὴ τῆς Προσευχῆς στὴ Γεθσημανή, ἡ ὁποία συνήθως ἀποδίδεται μὲ περισσότερα ἐπεισόδια καὶ περιλαμβάνει τὶς μορφὲς τῶν μαθητῶν. Τὸ ἐπεισόδιο ποὺ δείχνει τὸν Πέτρο νὰ κόβει τὸ ἀφτὶ τοῦ Μάλχου, ὑπηρέτη τοῦ Ἀρχιερέα, ἐμφανίζεται ἐδῶ ὡς ἀνεξάρτητη σκηνή, παρόλο ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ἐνσωματώνεται στὴ σκηνὴ τῆς Προδοσίας. Ὁ Χριστὸς ποὺ νίπτει τὰ πόδια τοῦ Πέτρου (εἰκ. 9) ἀντικαθιστᾶ τὴ συνηθισμένη πιὸ ἀνεπτυγμένη παραλλαγή, ἡ ὁποία δείχνει ὅλους τοὺς μαθητές. Ἐδῶ κάθε σκηνὴ περιορίζεται στὴν ἁπλὴ ἀντιπαράθεση δύο μορφῶν ἢ δύο ὁμάδων μορφῶν, καθεμιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀντιστοιχεῖ σὲ μία στήλη κειμένου.

Οἱ μορφὲς ἔχουν κεφάλια μὲ ἔντονα περιγράμματα, μὲ μακριοὺς γυρτοὺς λαιμοὺς καὶ μαλλιὰ φουντωτά. Τὰ πρόσωπα, τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια πλάθονται ὄχι μὲ διαδοχικὰ στρώματα χρώματος ἀλλὰ μὲ τὴν ἁπλὴ ἀντιπαράθεση κόκκινου καὶ πράσινου. Στοὺς τύπους τῶν προσώπων καὶ στὸ ὑποτυπῶδες πλάσιμο οἱ μικρογραφίες παρουσιάζουν συγγένεια μὲ καππαδοκικὲς τοιχογραφίες ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸν 9ο ἢ 10ο αἰώνα, ὅπως καὶ μὲ ὁρισμένες εἰκόνες πρώιμης ἐποχῆς ποὺ σώζονται στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ἡ πτυχολογία, ποὺ ἀποδίδεται πιὸ μαλακὰ καὶ μὲ μεγα-

λύτερη συγχώνευση τῶν χρωμάτων, θυμίζει τὰ Ψαλτήρια μὲ παρασελίδια εἰκονογράφηση, ἔργα ποὺ ἔγιναν στὴν Κωνσταντινούπολη τὸν 9ο αἰώνα. Ὡστόσο στὶς μικρογραφίες τῆς Πάτμου τὸ ζωγραφικὸ ἀποτέλεσμα ἐξουδετερώνεται κάπως ἀπὸ τὶς παχιὲς μαῦρες γραμμὲς ποὺ ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ γιὰ τὰ περιγράμματα καὶ τὶς σκιές, ὅπως ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὴ γραμμικὴ ἀντιμετώπιση τῶν ἄσπρων φώτων.

Τὰ πολυάριθμα ζωγραφισμένα ἀρχικὰ παίζουν πρωταρχικὸ ρόλο στὴν πολύχρωμη, γεμάτη ζωντάνια, ἐμφάνιση ποὺ παρουσιάζει τὸ χειρόγραφο αὐτὸ στὸ σύνολό του (εἰκ. 10-14). Περιλαμβάνουν μία ποικιλία ἀπὸ φυτικὲς μορφές, στυλιζαρισμένα χέρια σὲ κίνηση εὐλογίας σὲ κάθε σχῆμα καὶ μέγεθος, ψάρια, πουλιά, ἑρπετὰ καὶ θηρία, ποὺ παρουσιάζονται μὲ ἔξυπνο τρόπο καὶ μὲ ἀλάθητη αἴσθηση γιὰ ἕνα διακοσμητικὸ ἀποτέλεσμα. Ἔχουν ἐκτελεστεῖ μὲ ζωηρὰ ἀντιθετικὰ χρώματα, ἰδιαίτερα μὲ κόκκινο καὶ γαλάζιο, ἀλλὰ ἐπίσης μὲ πράσινο καὶ κίτρινο· δὲν παρατηρεῖται καθόλου χρυσὸ σ' αὐτὸ τὸ χειρόγραφο. Ὑπάρχει ἕνα καὶ μοναδικὸ ἀρχικὸ μὲ ἀνθρώπινη μορφή, τὸ γράμμα «Τ», μὲ τὸ ὁποῖο ἀρχίζει ἡ περικοπὴ γιὰ τὸ Σάββατο τοῦ Λαζάρου· τὴ βάση τοῦ γράμματος ἀποτελεῖ ἡ μορφὴ τοῦ Λαζάρου τυλιγμένου μὲ τὶς *κειρίες* (φ. 137ʳ, εἰκ. 10). Τὰ ἐπίτιτλα διακοσμοῦνται μὲ πλοχμούς, ἀνθέμια, πουλιὰ καὶ φυτικὰ μοτίβα ποὺ περικλείονται μέσα σὲ κυκλικὰ ἢ τετράγωνα πλαίσια. Ἀκόμη καὶ οἱ λέξεις τῶν τίτλων γιὰ τὶς περικοπὲς ἀποδίδονται μὲ διακοσμητικὸ τρόπο καθὼς ζωγραφίζονται μὲ ποικιλία χρωμάτων.

Οἱ μικρογραφίες συχνὰ ἐπικαλύπτουν γράμματα τοῦ κειμένου ὑποβάλλοντας ἔτσι τὴ σκέψη ὅτι μπορεῖ νὰ ἔχουν προστεθεῖ σὲ μεταγενέστερη ἐποχή. Ὡστόσο ἡ παλέτα τῶν χρωμάτων γιὰ τὶς μικρογραφίες καὶ τὰ ἀρχικὰ εἶναι ἡ ἴδια, ἐνῶ ἡ ἁπλοποίηση μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζονται στὶς ἴδιες τὶς μικρογραφίες τόσο οἱ συνθέσεις μὲ τὶς ἀνθρώπινες μορφὲς ὅσο καὶ οἱ χρωματικοὶ συνδυασμοὶ ἐναρμονίζεται τέλεια μὲ τὴν αἰσθητικὴ τῶν ἀρχικῶν γραμμάτων καὶ τῆς σελίδας ὡς συνόλου. Ἔτσι εἶναι δύσκολο νὰ φανταστεῖ κανεὶς ὅτι πολὺς χρόνος, ἐὰν ὄντως μεσολάβησε κάποιο διάστημα, χωρίζει τὶς δύο αὐτὲς φάσεις.

Δὲν ὑπάρχει ὁμοφωνία σχετικὰ μὲ τὴν καταγωγὴ τοῦ χειρογράφου. Ὁ ἰδιότυπος χαρακτήρας τῶν ἱστορημένων ἀρχικῶν καὶ ὁ μεγάλος ἀριθμός τους ἔχουν δώσει ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου στὴ Νότιο Ἰταλία. Ὡστόσο τὸ χειρόγραφο δείχνει μικρὴ συγγένεια μὲ τὸν κώδικα τοῦ Γρηγορίου ποὺ περιγράφηκε πιὸ πάνω (ἕναν δηλαδὴ τεκμηριωμένο κώδικα τῆς Νοτίου Ἰταλίας), καὶ ἀκόμα δὲν παρουσιάζει ὁρισμένα κωδικολογικὰ στοιχεῖα ποὺ προσιδιάζουν σὲ χειρόγραφα τὰ ὁποῖα ἔγιναν σὲ ἐκείνη τὴν περιοχή. Οἱ τύποι τῶν ἀρχικῶν πράγματι ἔχουν εὐρύτατη διάδοση σὲ ὅλη τὴν Ἀνατολικὴ Μεσόγειο, ἐνῶ ἰδιομορφίες στὴν ἐπιλογὴ ἁγίων στὸ Μηνολόγιο τοῦ χειρογράφου τὸ συνδέουν μὲ ἕνα ἄλλο χειρόγραφο τοῦ 10ου αἰώνα, ποὺ σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ ἔχει σχέση μὲ τὴν Κύπρο. Ἡ καταγωγή του ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ἴσως ἕνα ἀπὸ τὰ μοναστικὰ κέντρα τῆς Μικρᾶς Ἀσίας μὲ τὰ ὁποῖα εἶχε στενὲς σχέσεις ὁ ὅσιος Χριστόδουλος, εἶναι ἐπὶ τοῦ παρόντος ἡ πιὸ βάσιμη ὑπόθεση.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 72)

Ὁ κώδικας Πάτμου 72 (εἰκ. 15-16), ἕνα ἄλλο χειρόγραφο τοῦ 10ου αἰώνα, εἶναι ἕνα κανονικὸ Τετραευαγγέλιο, δηλαδὴ περιέχει ὅλο τὸ κείμενο τῶν τεσσάρων Εὐαγγελίων στὴ συνηθισμένη σειρά, ποὺ εἶναι Ματθαῖος, Μάρκος, Λουκᾶς καὶ Ἰωάννης. Ἐπειδὴ ὅμως ὑπάρχουν σημειώσεις γραμμένες στὰ ἐπάνω περιθώρια τοῦ κειμένου μὲ ἐνδείξεις γιὰ τὴ συγκεκριμένη λειτουργικὴ ἑορτὴ στὴν ὁποία ἔπρεπε νὰ διαβαστεῖ ἡ κάθε περικοπή, αὐτὸ τὸ Τετραευαγγέλιο πρέπει χωρὶς ἀμφιβολία νὰ εἶχε σχεδιαστεῖ γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται καὶ ὡς Εὐαγγελιστάριο.

Τὸ βιβλίο κοσμεῖται μὲ τέσσερις ὁλοσέλιδες μικρογραφίες τῶν εὐαγγελιστῶν, ἔτσι

ὥστε καθεμιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς σελίδες νὰ ἔχει τὴ λειτουργία προμετωπίδας γιὰ τὸ ἀντίστοιχο Εὐαγγέλιο. Ἕνα ἁπλὸ γκριζογάλαζο πλαίσιο περιβάλλει καθεμιὰ ἀπὸ τὶς μικρογραφίες δίνοντάς τους τὴν ἐμφάνιση πορτραίτων μὲ κορνίζα.

Στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς μικρογραφίες, ὁ ἡλικιωμένος εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος εἶναι καθισμένος σὲ σκαμνὶ ἐμπρὸς ἀπὸ ἕνα γραφεῖο καὶ ἕνα ἀναλόγιο (φ. 10ᵛ, εἰκ. 15). Ὁ τύπος τοῦ εὐαγγελιστῆ ποὺ κάθεται μὲ τὸ δεξί του χέρι ἀκουμπισμένο στὸ γόνατό του καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ ὑψωμένο στὸ πιγούνι του σὲ στάση περισυλλογῆς, ἀντιγράφει τὸν καθιερωμένο τύπο ἑνὸς συγγραφέα, ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀνάγεται σὲ ἀρχαῖες παραστάσεις καθιστῶν φιλοσόφων. Τὸ βιβλίο ποὺ βρίσκεται ἀνοιχτὸ στὸ ψηλὸ ἀναλόγιο καὶ τὰ σύνεργα τῆς γραφῆς πάνω στὸ γραφεῖο τοῦ Ματθαίου δίνουν ἔμφαση στὴν ἴδια τὴ διαδικασία τῆς γραφῆς, ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὴ μετάδοση τοῦ Εὐαγγελίου του.

Ἡ ἀρχαία καταγωγὴ αὐτῆς τῆς μορφῆς εἶναι φανερὴ ὄχι μόνο ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπική της ἀπόδοση. Ἡ κλασικὴ ἐνδυμασία ποὺ ἀποδίδεται μὲ ἀνοιχτοὺς τόνους καλύπτει σφιχτὰ τὸ σῶμα ἔτσι ὥστε νὰ ἀναδεικνύει τὴν πλαστικότητά του. Ἄσπρα φῶτα, ἕνα ἀπὸ τὰ σταθερὰ ἰλλουζιονιστικὰ εὑρήματα τῆς ἀρχαίας ζωγραφικῆς, χρησιμοποιοῦνται σ' αὐτὴ τὴ μεσοβυζαντινὴ μικρογραφία μὲ πλήρη κατανόηση τῆς λειτουργίας τους. Τὸ πλάσιμο στὸ πρόσωπο βασίζεται στὴν ἄφθονη καὶ ἐλεύθερη χρήση κόκκινου καὶ πράσινου.

Ἡ μικρογραφία τοῦ Μάρκου ἀκολουθεῖ ἕναν λίγο διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο, ποὺ ὡστόσο καὶ αὐτὸς ἀνάγεται στὴν ἀρχαία παράδοση (φ. 94ᵛ, εἰκ. 16). Ὁ Μάρκος, νεότερος στὴν ἡλικία σὲ σχέση μὲ τὸν Ματθαῖο, πάλι ἀκουμπᾶ τὸ δεξί του χέρι στὸ γόνατό του, ἀλλὰ ἀκουμπᾶ τὸ ἄλλο στὴν ἄκρη τοῦ ἀναλογίου πάνω στὸ ὁποῖο βρίσκεται τὸ ἀνοιχτὸ βιβλίο. Τὸ γραφεῖο του εἶναι ἀπὸ μάρμαρο καὶ κοσμεῖται μὲ ἕνα κλασικὸ κυμάτιο σὲ μορφὴ ἀκάνθας. Ὁ ἀνοιχτογάλαζος χιτώνας μὲ κοντὸ μανίκι καὶ τὸ ἀνοιχτὸ πορφυρὸ ἱμάτιό του καλύπτονται μὲ ἄσπρα φῶτα σὲ μεγάλη ἔκταση, ὅπως συνέβαινε καὶ μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Ματθαίου.

Σὲ ὅλες τὶς μικρογραφίες τοῦ κώδικα Πάτμου 72 μεγάλη σημασία ἔχει ἀποδοθεῖ στὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος: ἕναν ψηλὸ τοῖχο μὲ ὀρθογώνια στενὰ κτίρια στὶς ἄκρες πίσω ἀπὸ τὸν Ματθαῖο, μία ἐξέδρα καὶ δύο κυκλικοὺς πύργους πίσω ἀπὸ τὸν Μάρκο, καὶ ψηλὰ πολυώροφα κτίρια, ποὺ ὑποχωροῦν πρὸς τὸ βάθος σὲ διαγώνια διάταξη, πίσω ἀπὸ τὸν Λουκά. Ὁ τύπος τῶν ἀρχιτεκτονημάτων συνδέει τὸ χειρόγραφο μὲ μία συγκεκριμένη ὁμάδα ἔργων τῶν μέσων τοῦ 10ου αἰώνα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ πιὸ γνωστὸ εἶναι ἕνα Τετραευαγγέλιο στὸ Ἅγιον Ὄρος, ὁ κώδικας 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Ἐδῶ, ὡστόσο, ἡ αἴσθηση χώρου ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα ἐξουδετερώνεται ἀπὸ τὴν ἄφθονη παρουσία χρυσοῦ. Τὸ χρυσὸ δὲν κοσμεῖ μόνο τὰ ἐπίπλα, ἀλλὰ ὑποκαθιστᾶ τελείως τὸ ἀτμοσφαιρικὸ βάθος ποὺ χαρακτηρίζει τὶς μικρογραφίες τοῦ κώδικα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Τὸ χρυσό, πράγματι, ἀπομακρύνει τὴ σύνθεση ἀπὸ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν πραγματικότητα ποὺ ἡ εἰσαγωγὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς προοριζόταν νὰ ὑποβάλει.

Ἡ συνύπαρξη τῶν δύο τάσεων, τὶς ὁποῖες ἀναφέραμε πιὸ πάνω, εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὰ ἔργα ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 10ου αἰώνα, περίοδο στὴν ὁποία πρέπει νὰ ἀνήκει καὶ ὁ Πάτμου 72. Ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικό, τυπικὸ αὐτῆς τῆς περιόδου, εἶναι ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς μεγάλες πολυτελεῖς προμετωπίδες μὲ τὶς μνημειακὲς προσωπογραφίες τῶν εὐαγγελιστῶν καὶ στὶς πιὸ καθαρὰ καλλιγραφικὲς μορφὲς διακόσμησης τοῦ κειμένου ποὺ βρίσκονται σὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ τόμου. Ἡ διακόσμηση αὐτὴ παρουσιάζει ἕνα περιορισμένο λεξιλόγιο ἀπὸ τυπικὰ ἀφηρημένα μοτίβα, ὅπως π.χ. ρόδακες, σταυρόμορφα σχέδια ποὺ περικλείονται σὲ κυκλικὰ ἢ ὀρθογώνια πλαίσια, ἀνθέμια καὶ πλοχμούς, θέματα ποὺ ἔχουν πιθανότατα ἐκτελεστεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἀντιγραφέα, σὲ μουντὸ κόκκινο, πράσινο καὶ σὲ κίτρινη ὤχρα, χωρὶς τὸ παραμικρὸ ἴχνος χρυσοῦ.

Μόνο κάπως ἀργότερα, τὸν 11ο αἰώνα, οἱ ἀντίθετες αὐτὲς παραδόσεις στὴ ζωγραφικὴ ἀρχίζουν νὰ συμφιλιώνονται στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἴδιου τόμου.

ΟΙ ΟΜΙΛΙΕΣ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (κώδικας 45)

Λίγα χειρόγραφα ποὺ περιέχουν τὸ συνολικὸ ἔργο τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ ἔγιναν μετὰ τὸν 10ο αἰώνα. Τὴ θέση τους πῆρε μία ἐπιλογὴ ἀπὸ δεκαέξι ἀπὸ τὶς Ὁμιλίες του ποὺ διαβάζονταν πιὸ συχνὰ καὶ αὐτὲς ἀποτέλεσαν μία «λειτουργικὴ» ἔκδοση, ἡ ὁποία εἶχε κυρίως σχεδιαστεῖ γιὰ νὰ χρησιμοποιεῖται στὶς ἀκολουθίες τῆς Ἐκκλησίας. Ἕνα πρώιμο καὶ ἰδιαίτερα ἀξιόλογο παράδειγμα τῆς ἔκδοσης αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι ὁ κώδικας Πάτμου 45 ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὰ μέσα τοῦ 11ου αἰώνα (εἰκ. 19).

Κάθε Ὁμιλία σὲ αὐτὸ τὸ χειρόγραφο εἰσάγεται μὲ μία ἔξοχη ἱστορημένη πύλη: ἐλισσόμενοι βλαστοὶ ποὺ περικλείουν ἀνθέμια ἀναπτύσσονται μὲ μία πλούσια ποικιλία σχεδίων ποὺ ἔχουν ἐκτελεστεῖ μὲ ἄφθαστη τελειότητα τεχνικῆς, ἔτσι ὥστε οὔτε μία φορὰ τὸ χρυσὸ ἢ τὰ λαμπερὰ χρώματα νὰ μὴν ἔχουν ἀμαυρωθεῖ ἢ ἀπολεπιστεῖ. Τὰ ἀρχικὰ γράμματα γιὰ τὴν ἀρχὴ κάθε Ὁμιλίας ἔχουν ἱστορηθεῖ ἐπίσης μὲ μεγάλη λεπτότητα.

Ἡ μικρογραφία ποὺ προτάσσεται τῆς πρώτης Ὁμιλίας ἔχει τὴ λειτουργία προμετωπίδας γιὰ ὁλόκληρο τὸν κώδικα (εἰκ. 19). Εἶναι μία ὁλοσέλιδη παράσταση μὲ πλαίσιο, ποὺ εἰκονίζει τὴν Ἀνάσταση ἢ Εἰς Ἅιδου Κάθοδο, μὲ σκοπὸ νὰ συνοδεύσει τὴν Ὁμιλία τοῦ Γρηγορίου γιὰ τὸ Πάσχα, μὲ τὴν ὁποία ἀνοίγει ὁ τόμος. Στὴ σύνθεση κυριαρχεῖ ἡ κεντρικὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ ποὺ κατέχει τὸ διάστημα ἀνάμεσα σὲ δύο ψηλὲς γυμνὲς βουνοκορφὲς καὶ ἐπιβάλλει τὴν προσοχὴ διάφορων μορφῶν ἀριστερὰ καὶ δεξιά του. Φέρει χρυσὸ χιτώνα κάτω ἀπὸ ἕνα ἀνοιχτὸ λαδὶ ἱμάτιο καὶ κρατάει ἕναν μακρὺ διπλὸ ἢ «πατριαρχικὸ» σταυρό. Εἰκονίζεται τὴ στιγμὴ ποὺ συντρίβει τὶς πύλες τοῦ Ἅδη μὲ σκοπὸ νὰ λυτρώσει τὸν Ἀδὰμ καὶ τὴν Εὔα, καθὼς καὶ διάφορα ἄλλα πρόσωπα ποὺ ἔζησαν πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχή του, ἀλλὰ προεῖπαν τὸν ἐρχομό του. Ὁ Χριστὸς ἁρπάζει ἀπὸ τὸ χέρι τὸν γηραιὸ Ἀδὰμ γιὰ νὰ τὸν σηκώσει ἔξω ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο του. Ἡ Εὔα στέκεται ἐκεῖ κοντά, ντυμένη μὲ ρόδινο μαφόριο καὶ ἀνοιχτογάλαζη μαντίλα, μία σπάνια λεπτομέρεια στὴν ἐνδυμασία της. Πίσω της εἶναι ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος καὶ στὴν ἀντικριστὴ πλευρά, σὲ μία δεύτερη σαρκοφάγο, στέκονται οἱ βασιλεῖς τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης Δαβὶδ καὶ Σολομών. Πίσω ἀπὸ αὐτὲς τὶς μορφὲς ποὺ ἀναγνωρίζονται εὔκολα, προβάλλουν τὰ κεφάλια τους οἱ ἀνώνυμοι «δίκαιοι» ποὺ καὶ αὐτοὶ περίμεναν τὴ λύτρωσή τους. Μέσα σὲ ἕνα σκοτεινὸ σπήλαιο κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ φαίνονται τὰ χρυσὰ θυρόφυλλα καὶ οἱ σπασμένες κλειδαριὲς καὶ τὰ κλειδιὰ τοῦ Ἅδη. Αὐτὴ ἡ ἀρκετὰ τυπικὴ σύνθεση δὲν ἀντλεῖ τὰ εἰκονογραφικά της στοιχεῖα ἀπὸ τὴ Βίβλο, ἀλλὰ ἀπὸ ποικίλες ἄλλες πηγές, φιλολογικὲς καὶ εἰκαστικές, ποὺ περιλαμβάνουν καὶ ἀπόκρυφα κείμενα.

Οἱ διαστάσεις τῆς ἐπιφάνειας ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ καλλιτέχνης πιθανότατα τὸν ὤθησαν νὰ δημιουργήσει μία σύνθεση μὲ μεγαλύτερη ἔμφαση στὸ ὕψος σὲ σύγκριση μὲ ἄλλες ἀπεικονίσεις αὐτῆς τῆς σκηνῆς. Ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ μοιάζει σχεδὸν ἀπολιθωμένη. Φαίνεται ὅτι βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ τραβώντας τὸν Ἀδὰμ πίσω του, ἀλλὰ ὁλόκληρο τὸ ἐπάνω τμῆμα τοῦ σώματός του εἶναι μετωπικὸ καὶ μὲ τὴ ματιά του συναντᾶ ἀπευθείας τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ. Ἡ τονισμένη συμμετρία στὴ σύνθεση ἐξαίρεται μὲ τὴν ἐπανάληψη τῶν χειρονομιῶν καὶ τὴν ἐπιλογὴ τῶν χρωμάτων γιὰ τὶς ἐνδυμασίες, κυρίως τὸ ἀνοιχτὸ κόκκινο ποὺ ἐπαναλαμβάνεται καὶ στοὺς δύο ὁμίλους. Ἐξάλλου, τὸ μαρμάρινο κάλυμμα καθεμιᾶς ἀπὸ τὶς σαρκοφάγους ταιριάζει χρωματικὰ ὄχι μὲ τὴν παράπλευρη σαρκοφάγο ἀλλὰ μὲ ἐκείνη στὴν ἀντίθετη πλευρά. Οἱ διαγώνιες ποὺ σχηματίζουν τὰ θυρόφυλλα τῆς πύλης τοῦ Ἅδη καὶ τὰ καλύμματα τῶν σαρκοφάγων συγκλίνουν κατευθείαν κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ. Εὑρήματα ὅπως αὐτὰ χρησιμεύουν γιὰ νὰ κατευθύνουν τὴν προσοχὴ στὴν κεντρικὴ μορφή. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη ἡ μικρογραφία θυμίζει τὴν παραλλαγὴ τῆς Ἀναστάσεως σὲ ψηφιδωτὸ στὸ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ. Ἐκεῖ ἐπίσης μία κατὰ κύριο λόγο ἀφηγηματικὴ σκηνὴ ἔχει μεταμορφωθεῖ σὲ ἱερατικὴ εἰκόνα.

Ἡ ζωγραφικὴ παράσταση, παρόλο ποὺ ἔχει ἀπολεπιστεῖ σὲ ἀρκετὰ σημεῖα, ἐμφανίζει πολὺ ὑψηλὴ ποιότητα. Ἡ προσεκτικὴ διαβάθμιση καὶ ἡ ἁρμονικὴ συσχέτιση τῶν χρωμάτων τῶν ἐνδυμασιῶν, οἱ μεγάλοι φωτοστέφανοι καὶ οἱ βαθύχρωμοι τόνοι τῆς σάρκας, οἱ «κλασικὲς» λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι ὁ ρόδακας στὴ μία ἀπὸ τὶς σαρκοφάγους καὶ οἱ ἐξαιρετικὰ λεπτοὶ κόκκοι τοῦ μαρμάρου, ὅλα εἶναι στοιχεῖα ποὺ συνδέουν αὐτὴ τὴ μικρογραφία μὲ δημιουργίες τῆς «Μακεδονικῆς Ἀναγέννησης», κυρίως αὐτοκρατορικὰ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 10ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 11ου αἰώνα, ὅπως τὸ περίφημο «Μηνολόγιο» τοῦ Βασιλείου Β΄ στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ.

Τὸ χειρόγραφο ἔχει μία ἐνδιαφέρουσα ἱστορία: παρόλο ποὺ ἔγινε πιθανὸν γύρω στὰ μέσα τοῦ 11ου αἰώνα, περιλαμβάνει μία ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφὴ στὴν ὁποία περιέχεται τὸ ὄνομα μιᾶς πολὺ γνωστῆς προσωπικότητας τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ ἐπιγραφὴ εἶναι γραμμένη στὸ σχῆμα ἑνὸς σταυροῦ στὸ recto τοῦ φύλλου ποὺ περιέχει τὴ μικρογραφία τῆς Ἀναστάσεως (φ. γ^{r}). Ὁ Χριστός, ὁ *ἐκ νεκρῶν τριήμερος ἀναστάς*, δέχεται ἔκκληση νὰ βοηθήσει τὸ δοῦλο του, τὸν σεβαστοκράτορα Ἰσαάκιο Κομνηνό, ὁ ὁποῖος δωρίζει τὸ χειρόγραφο στὴ Λαύρα τοῦ Ἁγίου Σάββα (στὴν Παλαιστίνη). Στὴν ἐπιγραφὴ γίνεται ἔπειτα ἔκκληση στὸν ἀναγνώστη τοῦ τόμου νὰ προσεύχεται γιὰ τὸν σεβαστοκράτορα, τὴ σύζυγό του καὶ τὰ παιδιά του.

Δύο μέλη τῆς δυναστείας τῶν Κομνηνῶν μὲ τὸ ὄνομα Ἰσαάκιος εἶχαν λάβει τὸν τίτλο τοῦ Σεβαστοκράτορα ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Ἀλέξιο Α΄ (1081–1118). Ὁ ἕνας ἦταν ὁ ἀδελφός του Ἰσαάκιος, στρατιωτικός, ὁ ἄλλος, ὁ γιός του Ἰσαάκιος (γεννήθηκε τὸ 1093), ὁ ἀδελφὸς τοῦ αὐτοκράτορα Ἰωάννη Β΄ καὶ τῆς ἱστορικοῦ Ἄννας Κομνηνῆς. Ἀπὸ τοὺς δύο ὁ δεύτερος συγκεντρώνει πολὺ μεγαλύτερες πιθανότητες νὰ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ ἀναφέρεται στὴν ἐπιγραφὴ τοῦ κώδικα τῆς Πάτμου. Στάθηκε μεγάλος προστάτης τῶν τεχνῶν στὴν Κωνσταντινούπολη στὶς ἀρχὲς τοῦ 12ου αἰώνα καὶ σ᾽ αὐτὸν ὀφείλεται, ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ παραγγελία ἑνὸς εἰκονογραφημένου χειρογράφου, τῆς Ὀκτατεύχου τοῦ Σεραγίου. Ὁ Ἰσαάκιος ἦλθε σὲ διένεξη μὲ τὸν ἀδελφό του Ἰωάννη, ἐξορίστηκε τὸ 1122 καὶ περιπλανήθηκε σ᾽ ὁλόκληρη τὴν Ἐγγὺς Ἀνατολὴ γιὰ τὰ ἑπόμενα δεκατέσσερα χρόνια. Διέθεσε τὰ οἰκονομικὰ μέσα γιὰ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς ὑδραγωγείου, προκειμένου νὰ ἐξυπηρετηθοῦν οἱ ἀνάγκες τῆς Μονῆς τοῦ Προδρόμου στὸν Ἰορδάνη καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι στὴν περίοδο αὐτὴ τῆς ἐξορίας του δώρισε τὸν τόμο μὲ τὶς Ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου στὴ Λαύρα τοῦ Ἁγίου Σάββα καὶ ἑόρτασε τὴν εὐκαιρία αὐτὴ μὲ τὴν ἀναγραφὴ τοῦ ὀνόματός του στὸ βιβλίο.

Τὸ χειρόγραφο δὲν παρέμεινε γιὰ ἀπεριόριστο χρόνο στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σάββα, ὅπως φανερώνει ἕνα βραχὺ σημείωμα στὰ λατινικὰ (17ος αἰ.;) στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ φύλλου 1^{r}, *Theologus de santi apostoli*, ὑποδηλώνοντας ὅτι ὁ τόμος ἀνῆκε σὲ ναὸ ἢ μονὴ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων πρὶν καταλήξει στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς. Ἴσως τότε νὰ σβήστηκαν προσεκτικὰ τὰ ὀνόματα τοῦ Ἰσαακίου καὶ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Σάββα (σήμερα διαβάζονται μόνο μὲ ὑπεριώδεις ἀκτίνες). Ὁ λόγος γι᾽ αὐτὴ τὴν πρωτοβουλία μπορεῖ νὰ ἦταν ὅτι κάποιο ἄλλο πρόσωπο ἴσως ἤθελε νὰ διεκδικήσει τὴν τιμὴ νὰ προσφέρει τὸ χειρόγραφο ἐκ νέου ἢ ἀκόμη νὰ ἀποκρύψει τὸ γεγονὸς ὅτι τοῦτο ἀνῆκε πραγματικὰ σὲ ἄλλο ἵδρυμα, συγκεκριμένα στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σάββα.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΑΡΙΟ (κώδικας 79)

Τὸ Εὐαγγελιστάριο Πάτμου 79 πρέπει νὰ ἔχει γίνει μόνο λίγα χρόνια ἀργότερα ἀπὸ ὅ,τι τὸ χειρόγραφο τοῦ Γρηγορίου, Πάτμου 45, δηλαδὴ στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 11ου αἰώνα (εἰκ. 17-18). Διατηρεῖ ὁλοσέλιδες παραστάσεις καὶ τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν. Ἱστορημένες πύλες ποὺ ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἑλικοειδεῖς βλαστοὺς καὶ ἀνθέμια σὲ χρυσὸ κάμπο εἰσάγουν τὰ τέσσερα κύρια τμήματα τοῦ κειμένου, ἐνῶ μία ταινία μὲ παρεμφερὲς κόσμημα προηγεῖται τοῦ τίτλου γιὰ κάθε μήνα στὸ τμῆμα ποὺ εἶναι ἀφιερωμένο στὶς

ἀκίνητες ἑορτές. Ὑπάρχουν ἐπίσης ὁρισμένα ἀρχικὰ μὲ ἀνθρώπινες μορφὲς ποὺ εἶναι διάσπαρτα στὰ πρῶτα τέσσερα τετράδια· τὸ περιεχόμενο τῶν ἀρχικῶν ἀναφέρεται σταθερὰ στὶς εὐαγγελικὲς περικοπὲς τὶς ὁποῖες αὐτὰ εἰσάγουν.

Οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι τῶν εὐαγγελιστῶν ἀνάγονται σὲ πρότυπα τοῦ 10ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ κώδικας Σταυρονικήτα 43 τοῦ Ἄθω καὶ ὁ Πάτμου 72. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὰ πελώρια ὑποπόδια καὶ τὸν αἰσθητὸ ὄγκο τῶν ἴδιων τῶν μορφῶν. Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκὰς (φ. 105^{v}, εἰκ. 18) φέρει χιτώνα μὲ κοντὸ μανίκι —μία ἀρχαϊκὴ λεπτομέρεια γι' αὐτὴ τὴν ἐποχή. Οἱ ἐνδυμασίες πλάθονται μὲ μάλλον διακριτικὰ ἄσπρα φῶτα καὶ οἱ δυνατὲς ἀντιθέσεις τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς ἀποφεύγονται.

Ὡστόσο τὰ μακεδονικὰ πρότυπα ἔχουν ἐκσυγχρονιστεῖ. Οἱ μορφὲς δὲν ἔχουν πιὰ τὴν ἀγέρωχη στάση ποὺ χαρακτηρίζει τοὺς εὐαγγελιστὲς στὸν Πάτμου 72, ἀλλὰ σκύβουν τώρα μὲ ἐνδιαφέρον γιὰ νὰ ἐκτελέσουν τὸ σοβαρὸ ἔργο ποὺ ἔχουν ἐπωμισθεῖ. Ἐνῶ τὰ ἔπιπλα παραμένουν σχετικὰ ἁπλά, τὰ ἐργαλεῖα τῆς εἰδικότητας ἑνὸς γραφέα εἶναι τώρα πολὺ περισσότερα (μελανοδοχεῖο, μπουκάλι γιὰ μελάνι, διαβήτης, ἐλαφρόπετρα, μαχαίρια γιὰ νὰ ξύνει τὶς γραφίδες ἢ τὴν περγαμηνή, ἐπιπλέον κώδικες καὶ εἰλητάρια) καὶ ἐκτίθενται ἐπάνω ἢ μέσα στὰ γραφεῖα. Ἔτσι αὐτοὶ οἱ εὐαγγελιστὲς γίνονται πρότυπα, ὄχι μόνο γιὰ συγγραφεῖς ποὺ ἔχουν δεχτεῖ θεϊκὴ ἔμπνευση, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἀρχικαλλιγράφους. Ἐπιπλέον, τὰ ἰδανικὰ τοῦ 10ου αἰώνα ἔχουν δώσει τὴ θέση τους σὲ μία νέα αἰσθητική. Τὰ σχεδὸν ἀδιόρατα πλαίσια, στὴν πραγματικότητα λεπτὲς γραμμὲς μὲ μελάνι, ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ φαρδιὰ πλαίσια τοῦ Πάτμου 72, στοιχεῖο ποὺ ἔδινε στοὺς εὐαγγελιστὲς τοῦ 10ου αἰώνα τὴν ἐμφάνιση πορτραίτων μὲ κορνίζα. Ἐδῶ οἱ μορφὲς μοιάζουν νὰ ἀναδύονται μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν περγαμηνή. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σκηνικό, ποὺ βλέπουμε στὶς παλαιότερες μικρογραφίες, ἔχει καταργηθεῖ τελείως ἀφήνοντας ἔτσι μιὰ πλατιὰ ἐπιφάνεια χρυσοῦ βάθους νὰ διαδραματίζει τὸν κύριο ρόλο στὴ σύνθεση. Οἱ ἐνδυμασίες δὲν δημιουργοῦν πιὰ τὴ διάφανη ἐντύπωση ποὺ χαρακτηρίζει τὶς ἐνδυμασίες στὴ μικρογραφία τῆς Ἀναστάσεως (εἰκ. 19). Οἱ κάθετες πτυχὲς μὲ τὴν ὀργανικὴ λειτουργία τους ἐμφανίζονται τώρα σὰν ἕνα σχέδιο μὲ γραμμὲς στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ὑφάσματος. Κάτω ἀπὸ τὶς μορφὲς ὑπάρχει μία κυματιστὴ λωρίδα πρασινωποῦ ἐδάφους, ποὺ ἀποκτᾶ ζωντάνια μὲ κόκκινα λουλούδια. Ὡστόσο, σὰν γιὰ νὰ ἐξουδετερώσει τὴ νατουραλιστική της ἐμφάνιση, ἡ γραμμὴ τοῦ ἐδάφους διακόπτεται μὲ αὐθαίρετο τρόπο, ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὴ γραμμὴ τοῦ καθίσματος τοῦ Ματθαίου (εἰκ. 17). Τὸ βιβλίο πάνω στὸ ἀναλόγιο δὲν δημιουργεῖ πλέον τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶναι ἁπλωμένο στὸ ξύλο· εἶναι μιὰ ἄσπρη ἐπιφάνεια ποὺ παίρνει τὴ θέση καὶ τοῦ βιβλίου καὶ τοῦ ξύλου. Οἱ ἀρχαῖες ἰλλουζιονιστικὲς τεχνικὲς ἔχουν ἐγκαταλειφθεῖ, ἔτσι ποὺ μορφὴ καὶ ἔδαφος ἀρχίζουν νὰ συγχέονται.

Ὅσο οἱ μορφὲς γίνονται ὅλο καὶ πιὸ ἀφηρημένες, τόσο οἱ ἐντυπωσιακὲς χρωματικὲς ἁρμονίες καὶ τὸ ἐκφραστικὸ σχέδιο ποὺ βασίζεται στὴ γραμμὴ αὐξάνουν τὴ συγκινησιακή τους ἔνταση καὶ τὶς φέρνουν σὲ στενότερη σχέση μὲ τὰ ἄλλα ἱστορημένα τμήματα τοῦ τόμου. Μορφὲς καὶ κόσμημα τώρα ἀντιδροῦν καὶ τὰ δύο πάνω στὸν χρυσὸ κάμπο καὶ μοιράζονται τὴν ἴδια γκάμα χρωμάτων καὶ τὴν ἴδια ἀκρίβεια στὸ σχέδιο. Ὅλα τὰ διαφορετικὰ στοιχεῖα τοῦ βιβλίου —κείμενο, μικρογραφίες, ἀρχικὰ γράμματα καὶ κόσμημα— ἔχουν ἐκτελεστεῖ ὥστε νὰ διατηροῦν ἁρμονικὴ σχέση τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο καὶ ὅλα μαζὶ ἐξασφαλίζουν σ' αὐτὸ τὸν τόμο μία θέση ἀνάμεσα στὰ ἀριστουργήματα τῆς βυζαντινῆς παραγωγῆς χειρογράφων.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 274)

Τὸ χειρόγραφο Πάτμου 274, παρόλο ποὺ εἶναι Τετραευαγγέλιο, διαφέρει ἀπὸ τὸ Τετραευαγγέλιο 72 καὶ τὸ Εὐαγγελιστάριο 79 ὡς πρὸς τὸ μικροσκοπικό του μέγεθος, ἀφοῦ μόλις φθάνει τὸ ἕνα τρίτο τῶν διαστάσεών τους (14,8×11 ἑκ.) καὶ ἔχει γραφεῖ μὲ πολὺ

μικρὰ γράμματα πάνω σὲ λεπτὴ περγαμηνή (εἰκ. 20-24). Τρία ἀπὸ τὰ τέσσερα Εὐαγγέλια ἔχουν στὴν ἀρχή τους μία ὁλοσέλιδη μικρογραφία ὡς προμετωπίδα. Ἀπὸ τὸ τέταρτο Εὐαγγέλιο, τὸ κατὰ Ἰωάννην, ἔχει ἀφαιρεθεῖ ἡ προμετωπίδα μαζὶ μὲ τὸ πρῶτο φύλλο τοῦ κειμένου.

Καθεμιὰ ἀπὸ τὶς προμετωπίδες περιλαμβάνει, σὲ δύο ζῶνες ποὺ περικλείονται ἀπὸ τὸ ἴδιο πλαίσιο, ἕνα τυπικὸ πορτραῖτο εὐαγγελιστῆ καὶ μία σκηνὴ ἀπὸ τὶς μεγάλες λειτουργικὲς ἑορτὲς τοῦ ἔτους, ἕναν πράγματι σπάνιο συνδυασμό. Ἐπάνω ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ Ματθαῖο εἶναι ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, ἐπάνω ἀπὸ τὸν Μάρκο ἡ Βάπτιση καὶ ἐπάνω ἀπὸ τὸν Λουκὰ τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου. Σὲ κάθε περίπτωση ἡ ἐπιλογὴ τῆς σκηνῆς ὑπαγορεύθηκε ἀπὸ τὴ λειτουργικὴ πρακτική· ἡ εὐαγγελικὴ περικοπὴ στὴν ἀντικριστὴ σελίδα ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ εὐαγγελιστῆ διαβαζόταν τὴν ἡμέρα τῆς συγκεκριμένης ἑορτῆς ποὺ εἰκονογραφεῖται στὴ μικρογραφία. Παρόλο ποὺ καὶ οἱ δύο ζῶνες ἔχουν χρυσὸ βάθος, δὲν ἔχει γίνει ἰδιαίτερη προσπάθεια ὥστε νὰ ἐναρμονιστοῦν ὡς πρὸς τὴν κλίμακα ἢ τὴ σύνθεση οἱ δύο διαφορετικὲς ζῶνες· ἡ πολυπρόσωπη σύνθεση τῆς λειτουργικῆς σκηνῆς μὲ τὸ λεπτομερειακὸ τοπίο ἢ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος εἶναι πάντοτε στὸ ἐπάνω μέρος, ἐνῶ ἡ προσωπογραφία τοῦ εὐαγγελιστῆ, καθισμένου μπροστὰ στὸ γραφεῖο του σὲ ἕνα στοιχειῶδες ἀρχιτεκτονικὸ σκηνικό, εἶναι ἀποκάτω, μὲ συνέπεια οἱ προμετωπίδες νὰ φαίνονται πιὸ βαριὲς στὸ ἐπάνω μέρος.

Παρόλο ποὺ ἡ συσχέτιση κάθε εὐαγγελιστῆ μὲ μία σκηνὴ ὁρισμένης ἑορτῆς εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπισημανθεῖ στὰ ἱστορημένα χειρόγραφα ἤδη ἀπὸ τὸν 10ο αἰώνα, οἱ δύο παραστάσεις διαχωρίζονται συνήθως ἔτσι ὥστε ἡ προσωπογραφία τοῦ εὐαγγελιστῆ νὰ κατέχει μία ὁλόκληρη σελίδα, ἐνῶ ἡ σκηνὴ ἐμφανίζεται ὡς ἐπίτιτλο στὸ ἀντικριστὸ φύλλο. Ὁ συνδυασμὸς τῆς προσωπογραφίας τοῦ εὐαγγελιστῆ καὶ τῆς λειτουργικῆς σκηνῆς στὴν ἴδια σελίδα, ὅπως στὸν κώδικα τῆς Πάτμου 274, παρατηρεῖται ἐπίσης σὲ ἕνα πολὺ γνωστὸ κομνήνειο χειρόγραφο, τὸν Codex Ebnerianus, μιὰ Καινὴ Διαθήκη στὴν Ὀξφόρδη (Bodleian Library, Cod. Auct. T. infra I. 10). Τὰ δύο ἔργα ἀνήκουν σὲ μία ἰδιαίτερη ὁμάδα χειρογράφων ποὺ παρουσιάζει στενὴ συγγένεια στὴν εἰκονογραφία, τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν τεχνική. Ἐπειδὴ ἕνα χειρόγραφο τῆς ὁμάδας αὐτῆς, τὸ Εὐαγγελιστάριο στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ (Urb. gr. 2), μπορεῖ μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα νὰ χρονολογηθεῖ στὴν τρίτη δεκαετία τοῦ 12ου αἰώνα —καὶ γιὰ τὸ λόγο ὅτι δύο ἄλλα ἐντυπωσιακὰ χειρόγραφα τῆς ὁμάδας τὰ ὁποῖα εἰκονογραφοῦν τὶς Ὁμιλίες πρὸς τιμὴν τῆς Παναγίας, ἀπὸ κάποιον Ἰάκωβο τοῦ Κοκκινοβάφου, στὸ Παρίσι (Bibliothèque Nationale, gr. 1208) καὶ στὴ Ρώμη (Biblioteca Vaticana, gr. 1162) θεωρεῖται ὅτι ἀνήκουν στὴν τέταρτη καὶ τὴν πέμπτη δεκαετία τοῦ αἰώνα ἀντίστοιχα— ἡ ὁμάδα, ποὺ περιλαμβάνει πάνω ἀπὸ μία δωδεκάδα χειρόγραφα, ἔχει ἀποδοθεῖ γενικὰ στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ ἔχει χρονολογηθεῖ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ παραγγελία ἑνὸς ἀπὸ τὰ συγγενικὰ χειρόγραφα, τῆς Ὀκτατεύχου τοῦ Σεραγίου, ἔγινε μάλιστα ἀπὸ τὸν ἴδιο Ἰσαάκιο Κομνηνὸ ποὺ δώρισε τὸν κώδικα Πάτμου 45 στὴ Λαύρα τοῦ Ἁγίου Σάββα κοντὰ στὰ Ἱεροσόλυμα.

Τὸ ἐργαστήριο ποὺ παρήγαγε αὐτὴ τὴν ὁμάδα χειρογράφων δημιούργησε ὁρισμένους τύπους μορφῶν ποὺ μποροῦν πολὺ εὔκολα νὰ ἀναγνωριστοῦν. Οἱ ἀνήσυχοι εὐαγγελιστὲς ποὺ σκύβουν ἐπάνω στὴν ἐργασία τους, τὰ ἔντονα πρόσωπα, ποὺ ἀποδίδονται σχεδὸν σὲ κατατομή, καὶ τὰ ἐξογκωμένα μέτωπα ἀπαντοῦν τουλάχιστον στὰ μισὰ ἀπὸ τὰ χειρόγραφα τῆς ὁμάδας. Ἐξάλλου, πολλὰ ἄλλα στοιχεῖα —κυρίως τὰ ἔπιπλα— μεταφέρονται σχεδὸν αὐτούσια ἀπὸ τὸ ἕνα χειρόγραφο στὸ ἄλλο. Τόση ὁμοιογένεια ὑποδηλώνει ὅτι τὸ ἐργαστήριο εἶχε στέρεη ὀργάνωση καὶ ὑψηλὸ βαθμὸ ἐλέγχου.

Οἱ σκηνὲς μὲ τὶς λειτουργικὲς ἑορτὲς στὸ χειρόγραφο τῆς Πάτμου, παρόλο ποὺ ἀκολουθοῦν μάλλον σταθερὰ τὴν παράδοση, προσφέρουν μερικὲς χαριτωμένες γραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι στὴ Γέννηση (εἰκ. 20) τὰ δύο πρόβατα ποὺ δροσίζονται σὲ ρυάκι σὲ ἀρκετὴ ἀπόσταση ἀπὸ τοὺς ποιμένες τους, ἡ στάση τοῦ νεαροῦ βοσκοῦ ποὺ προδίδει ἔκπληξη καὶ τὰ σταυρωμένα χέρια στὸ στῆθος ποὺ διαγράφονται κάτω

ἀπὸ τὶς φασκιὲς τοῦ Βρέφους· στὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου ἕνα χαριτωμένο καὶ ἀρκετὰ «μοντέρνο» εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο εἶναι ἡ ἄδεια κούνια ποὺ περιμένει τὸ νήπιο μετὰ τὸ λουτρό του.

Τὰ δύο πρόβατα κοντὰ στὸ ρυάκι στὴ Γέννηση εἶναι μία σπάνια λεπτομέρεια ποὺ ἔχει περιληφθεῖ νωρίτερα στὸ ψηφιδωτὸ μὲ τὴν ἴδια σκηνὴ στὸ Δαφνὶ (γύρω στὸ 1100). Τὸ τεχνοτροπικὸ ἰδίωμα τῶν μικρογραφιῶν τοῦ κώδικα τῆς Πάτμου ἀντιπροσωπεύει πράγματι μία προχωρημένη παραλλαγὴ τῆς τεχνοτροπίας ποὺ παρατηρεῖται ἀρχικὰ στὸ Δαφνί. Οἱ μορφὲς εἶναι θελκτικές, γεμάτες χάρη, καὶ οἱ ζωηρὲς χειρονομίες τους ζωντανεύουν τὶς ἄκαμπτες ἱερατικὲς στάσεις ποὺ προτιμᾶ ὁ 11ος αἰώνας. Στὴ διάταξη τῶν στοιχείων τῆς σύνθεσης μὲ τοὺς ἁπαλοὺς ρευστοὺς ρυθμοὺς ἀποφεύγεται ἡ χρησιμοποίηση αὐστηρῶν ἀρχῶν συμμετρίας. Ἔμφαση δίνεται στὴ διακοσμητικὴ ἐντύπωση τῶν μικρογραφιῶν· μία πλουσιότερη γκάμα χρωμάτων χρησιμοποιεῖται τώρα, καὶ αὐτὰ εἶναι πιὸ ζωηρὰ καὶ λαμπερὰ ἀπὸ ὅ,τι τὴν παλαιότερη ἐποχή, ἰδιαίτερα τὰ κόκκινα πρὸς τὸ πορτοκαλὶ καὶ τὰ ἀνοιχτὰ γαλάζια μὲ τὶς ἀστραφτερὲς ἀνταύγειες. Τὰ ἔπιπλα καὶ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα συσσωρεύονται πλάι καὶ πίσω ἀπὸ τὶς μορφὲς χωρὶς νὰ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση βάθους στὶς συνθέσεις.

Ἡ πολυτελὴς ἐμφάνιση τοῦ μικροῦ αὐτοῦ κώδικα στηρίζεται σὲ μεγάλο βαθμὸ στὸν ἀνεικονικὸ διάκοσμο, δηλαδὴ τὰ μεγάλα τετράγωνα ἐπίτιτλα καὶ τὰ γράμματα μὲ τὰ ὁποῖα ἀρχίζει τὸ κείμενο κάθε Εὐαγγελίου (εἰκ. 20-22). Τὰ ἐπίτιτλα φανερώνουν ἀξιοσημείωτη ποικιλία σὲ μοτίβα καὶ τεχνικὴ τελειότητα προσφέροντας ἔτσι μαρτυρία ὅτι τὸ κόσμημα ἀποτελεῖ ἕνα ἐξέχον χαρακτηριστικὸ τῆς ζωγραφικῆς χειρογράφων τοῦ 12ου αἰώνα.

Οἱ μικρὲς διαστάσεις τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ ὑποδηλώνουν ὅτι προοριζόταν ἴσως γιὰ ἰδιωτικὴ χρήση, παρόλο ποὺ ὑπάρχουν ἄλλα βυζαντινὰ χειρόγραφα, ἀκόμα πιὸ μικροσκοπικά, στὰ ὁποῖα μὲ μεγαλύτερη βεβαιότητα μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ αὐτὸς ὁ προορισμός. Τὸ ἴδιο τὸ χειρόγραφο δὲν περιέχει ἀρκετὲς μαρτυρίες γιὰ τὴ χρήση του, ἐκτὸς ἐὰν ἡ ἀπουσία βοηθητικοῦ ὑλικοῦ, ὅπως εἶναι οἱ κανόνες ἀντιστοιχίας τῶν Εὐαγγελίων, ὁρισμένα εἰσαγωγικὰ κείμενα ἢ τὸ Μηνολόγιο καὶ ἀκόμα ἡ ἔλλειψη μουσικῶν σημείων ἀποτελοῦν ὄντως ἐνδείξεις ὅτι τὸ χειρόγραφο προοριζόταν μάλλον γιὰ προσωπικὴ παρὰ γιὰ λειτουργικὴ χρήση. Στὴν τελευταία σελίδα του ὑπάρχει μία μικρὴ εὐχή, στὴν ὁποία γίνεται ἐπίκληση στὸν Θεὸ νὰ φέρει θεραπευτικὸ ὕπνο στὸ δοῦλο του, ὅπως ἀκριβῶς ἔδωσε κάποτε ὕπνο στὸν Ἀβιμελὲχ καὶ στοὺς Ἑπτὰ Παῖδες τῆς Ἐφέσου. Ἡ μικρὴ αὐτὴ εὐχή, παρόλο ποὺ προστέθηκε σὲ μεταγενέστερη ἐποχή, ἐνισχύει τὴν ἐντύπωσή μας ὅτι χρήση τοῦ κώδικα γινόταν σὲ ἰδιωτικὴ κατοικία ἢ στὸ κελὶ κάποιου μοναχοῦ —σὲ ἕνα μέρος ἐν πάση περιπτώσει ὅπου ἕνα κρεβάτι βρισκόταν σὲ κοντινὴ ἀπόσταση.

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟ ΕΙΛΗΤΑΡΙΟ (ἀρ. 707)

Ἡ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου περιέχει πολυάριθμα λειτουργικὰ εἰλητάρια ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα ξεχωρίζει τὸ ὑπ' ἀρ. 707, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα εἰκονογραφημένα παραδείγματα τοῦ εἴδους αὐτοῦ ποὺ ἔχουν σωθεῖ (εἰκ. 25-34). Τὰ εἰλητάρια αὐτά, στενὰ τεμάχια περγαμηνῆς τὰ ὁποῖα ἑνώνονταν γιὰ νὰ σχηματίσουν μία συνεχὴ λωρίδα μὲ σεβαστὸ μῆκος ποὺ καμιὰ φορὰ φτάνει τὰ ἐννέα μέτρα, προορίζονταν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀπὸ τὸν ἱερουργούντα, ἱερέα ἢ ἐπίσκοπο· περιέχουν τὶς μυστικὲς εὐχὲς ποὺ ἀπαγγέλλονται χαμηλόφωνα στὸ ἱερὸ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς λειτουργίας. Ἕνα εἰλητάριο αὐτοῦ τοῦ τύπου τὸ κρατοῦσε εἴτε ὁ ἴδιος ὁ ἱερουργῶν εἴτε ἕνας ὑποδιάκονος ποὺ τὸ ξετύλιγε ἀργὰ ἀπὸ ψηλὰ ὥστε νὰ μπορεῖ ὁ ἱερέας νὰ βλέπει σὲ κάθε στιγμὴ τὴν κατάλληλη εὐχή.

Μορφὲς ἱεραρχῶν ποὺ εἰκονίζονται στὴν ἁψίδα σὲ ἀναρίθμητους βυζαντινοὺς ναοὺς

βαστάζουν ἀνοιχτὰ εἰλητάρια (σὰν αὐτὰ ποὺ σώθηκαν) καὶ σκύβουν πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἁψίδας γιὰ νὰ τελέσουν τὴ λειτουργία στὴν Ἁγία Τράπεζα· οἱ λέξεις ποὺ ἔχουν ἀναγραφεῖ στὰ εἰλητάριά τους εἶναι οἱ λέξεις μὲ τὶς ὁποῖες ἀρχίζουν οἱ μυστικὲς εὐχὲς ποὺ διαβάζει ὁ ἱερέας. Οἱ παλαιότερες παραστάσεις συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 11ου αἰώνα, τὴν περίοδο ἀκριβῶς στὴν ὁποία τοποθετεῖται καὶ τὸ ἀρχαιότερο σωζόμενο εἰκονογραφημένο εἰλητάριο. Ἡ σύμπτωση αὐτὴ ὑποδηλώνει ὅτι τὰ λειτουργικὰ εἰλητάρια ἀπέκτησαν γενικότερη χρήση αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἐποχή.

Τὸ εἰλητάριο τῆς Πάτμου περιέχει, ὅπως καὶ τὰ περισσότερα λειτουργικὰ εἰλητάρια ποὺ ἔχουν σωθεῖ, τὶς εὐχὲς γιὰ τὴ Λειτουργία τοῦ ἁγίου Βασιλείου καὶ γιὰ τὴ Λειτουργία τῶν Προηγιασμένων καὶ ὄχι γιὰ τὴ Λειτουργία τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου ποὺ χρησιμοποιεῖται πολὺ περισσότερο στὴν Ἐκκλησία σὲ σχέση μὲ τὶς δύο ἄλλες. Τὸ κείμενο τῶν εὐχῶν ἔχει γραφεῖ μὲ μεγάλα εὐδιάκριτα γράμματα στὴν ἐμπρὸς καὶ πίσω ὄψη τοῦ εἰληταρίου τῆς Πάτμου. Τοῦτο κοσμεῖται μὲ ἕνα περίτεχνο ἐπίτιτλο καὶ μὲ μία σειρὰ ἀπὸ ἱστορημένα ἀρχικὰ γράμματα γιὰ νὰ δηλωθεῖ ἡ ἀρχὴ κάθε νέας εὐχῆς.

Στὸ ἐπίτιτλο εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Βασίλειος νὰ τελεῖ τὴ λειτουργία (εἰκ. 25)· στέκεται πίσω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα κρατώντας μπροστά του μὲ τὰ δύο χέρια ἕνα ἄγραφο λειτουργικὸ εἰλητάριο. Στὸ βωμὸ βρίσκονται τὸ Ποτήριο μὲ τὸν οἶνο καὶ τὸ δισκάριο σκεπασμένο μὲ τὸν ἀστερίσκο. Δύο νεαροὶ διάκονοι στέκονται παράπλευρα κρατώντας χρυσὰ λειτουργικὰ ριπίδια.

Ἡ τελετὴ ἐκτυλίσσεται κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία ποὺ στηρίζεται σὲ ποικιλόχρωμους μαρμάρινους κίονες (οἱ ἐξωτερικοὶ εἶναι διπλοὶ καὶ ἑνώνονται μὲ κόμβο), οἱ ὁποῖοι ὑποδηλώνουν τὴν εἴσοδο στὸ ἱερὸ ἑνὸς ναοῦ. Τὰ τόξα στηρίζουν μὲ τὴ σειρά τους ἕναν πλατὺ ὀρθογώνιο τοῖχο ἀπὸ στικτὸ πράσινο μάρμαρο· στὸ μέσο τοῦ τοίχου, πάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Βασιλείου, ὑπάρχει ἕνα ὁμφάλιο ἀπὸ πορφυρὸ μάρμαρο. Πάνω ἀπὸ τὸν τοῖχο αὐτὸ ὑψώνεται μία φανταστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση: πέντε τροῦλοι σκεπασμένοι μὲ γαλάζια κεραμίδια, ποὺ ὁ καθένας τους ἐπιστέφεται μὲ ἕναν χρυσὸ σταυρὸ καὶ ἔχει κόκκινο τύμπανο μὲ μία σειρὰ παράθυρα· μία ρηχὴ κόγχη κάτω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ τροῦλο ποὺ περιέχει τὴν παράσταση τῆς Παναγίας δεομένης σὲ προτομὴ καὶ χωριστὲς μικρότερες κόγχες ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ποὺ καλύπτονται ἀπὸ παραστάσεις δύο ἀγγέλων σὲ προτομὴ καὶ σὲ στάση λατρείας· οἱ ἄγγελοι μόλις ποὺ διακρίνονται σήμερα μιὰ καὶ διαγράφονται μὲ χρυσὸ ἐπάνω στὸ ἴδιο τὸ χρυσὸ βάθος. Κάτω ἀπὸ τὸ τμῆμα αὐτὸ ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ἑρμηνευτεῖ ὡς μία ἐκκλησία, μὲ τὴν προτομὴ τῆς Παναγίας ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο, ἔχουμε μία δεύτερη, μάλλον ἀσαφή, ἀρχιτεκτονικὴ μονάδα, ἕνα εἶδος προστώου μὲ μία ἐγκάρσια δίρριχτη στέγη ποὺ στηρίζεται σὲ τρία τόξα. Κάτω ἀπὸ αὐτὴν φαίνονται μία κυματιστὴ γραμμὴ στέγης καὶ μία σειρὰ ἀπὸ πέντε μικρὰ ἁψιδώματα ποὺ καλύπτονται μὲ χρυσὸ κόσμημα. Αὐτὰ τὰ ἁψιδώματα μιμοῦνται μάλλον τὸ σχέδιο κανόνων ἀντιστοιχίας τῶν Εὐαγγελίων.

Μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἐξωτικοῦ αὐτοῦ σωροῦ ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὲς μορφὲς ὁ Πάτμου 707 ἀκολουθεῖ μιὰ μόδα γνωστὴ ἀπὸ προμετωπίδες ἢ ἐπίτιτλα σὲ ὁρισμένα εἰκονογραφημένα χειρόγραφα τοῦ 12ου αἰώνα ποὺ ἔγιναν χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία στὴν Κωνσταντινούπολη. Τέτοια εἶναι τὰ χειρόγραφα ποὺ δημιουργήθηκαν στὸ ἐργαστήριο, στὸ ὁποῖο ὀφείλεται ἡ παραγωγὴ τοῦ κώδικα 274 τῆς Πάτμου (εἰδικότερα τὰ χειρόγραφα τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου τοῦ Κοκκινοβάφου), ἢ τὸ σιναϊτικὸ χειρόγραφο τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου (Sinait. 339), ἢ τὸ λειτουργικὸ εἰλητάριο στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῶν Ἀθηνῶν (ἀρ. 2759). Ἡ ἔξω ἀπὸ κάθε λογικὴ ὑπερεπίθεση ἐπίπεδων ἀρχιτεκτονικῶν ἐπιφανειῶν σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα, ἡ πλούσια σὲ ὑφὴ καὶ χρῶμα ἐντύπωση, ποὺ διαλύει τὴ στερεότητά τους, καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο οἱ ἀρχιτεκτονικὲς μορφὲς συγκρατοῦνται μαζί, ὄχι μέσα ἀπὸ τὴ λογικὴ τῆς κατασκευῆς ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὴν ὑπολογισμένη ἐξισορρόπηση διακοσμητικῶν στοιχείων, ὅλα αὐτὰ τὰ χαρακτηρι-

στικὰ παρατηροῦνται καὶ σὲ ἰσλαμικὲς μικρογραφίες τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Ἔτσι αὐτὰ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ ἐπίτιτλα ἀποπνέουν ἕνα καθαρὰ ἀνατολίτικο ἄρωμα.

Παρὰ τὴν ἀπουσία λογικῆς δομῆς, αὐτὸς ὁ τύπος διακόσμησης παρέχει κατάλληλη ὀπτικὴ εἰσαγωγὴ γιὰ ἕνα λειτουργικὸ εἰλητάριο καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ εἶχε ἐπινοηθεῖ ἀρχικὰ γιὰ αὐτὰ εἰδικὰ τὰ ἔργα: ὅταν φανταζόμαστε ἕνα εἰλητάριο νά ξετυλίγεται βαθμιαῖα μπροστὰ στὰ μάτια μας, ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω, μᾶς δημιουργεῖται μιὰ ἔντονη αἴσθηση μετάβασης ἀπὸ τὸ πολύτρουλο ἐξωτερικὸ τοῦ ναοῦ πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἱεροῦ, ὅπου ἔχει ἤδη ἀρχίσει νὰ τελεῖ τὴ λειτουργία ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας της.

Τὸ ἐπίτιτλο σὲ μορφὴ «ἐκκλησίας» στὸ εἰλητάριο τῆς Πάτμου στηρίζεται πάνω σὲ ἕναν μεγάλο τετράγωνο τάπητα ἀπὸ φυτικὸ κόσμημα, τυπικὸ γιὰ τὸ σχέδιο τοῦ 12ου αἰώνα.

Ὅπως συμβαίνει καὶ σὲ ἄλλα λειτουργικὰ εἰλητάρια, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλου τύπου χειρόγραφα ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 11ου αἰώνα καὶ ἔπειτα, ἡ διακόσμηση τοῦ εἰλητάριου τῆς Πάτμου συμπληρώνεται μὲ ἱστορημένα ἀρχικὰ γράμματα.

Τὸ πρῶτο ἀρχικὸ γράμμα ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸ τετράγωνο διάχωρο μὲ τὸ φυτικὸ κόσμημα, ποὺ εἰσάγει τὴν ἀρχὴ τῆς Εὐχῆς τῆς Προθέσεως, ἐξασφαλίζει τὸ κυκλικὸ πλαίσιο στὴν προτομὴ τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ. Πιὸ κάτω, οἱ μορφὲς τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου κρατοῦν εἰλητάρια ποὺ ἁπλώνονται μπροστά τους γιὰ νὰ σχηματίσουν καὶ στὶς δύο περιπτώσεις τὸ γράμμα «Κ», γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης καὶ τῆς δεύτερης Εὐχῆς τοῦ Ἀντιφώνου, ἐνῶ ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, στηθαῖος σὲ κύκλο, σχηματίζει ἕνα «Ο» γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς τρίτης Εὐχῆς τοῦ Ἀντιφώνου. Ἕνα «Δ» δημιουργεῖται ἀπὸ τὶς μορφὲς τοῦ Ἰωάννη τοῦ Χρυσοστόμου ποὺ στέκεται μπροστὰ σὲ ναΐσκο, καθὼς καὶ τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, προκειμένου νὰ εἰσαγάγει τὴν ἀρχὴ τῆς Εὐχῆς τῆς Μικρᾶς Εἰσόδου. Ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ σὲ προτομὴ καλύπτει τὸ «Ο» τῆς ἀρχῆς τῆς Εὐχῆς τοῦ Τρισαγίου. Ὕστερα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἕξι, τὰ ἀρχικὰ δὲν περιέχουν πιὰ μορφὲς ἀπὸ τὴ Βίβλο. Ἐὰν ἐξαιρέσουμε ἕνα ἀρχικὸ «Κ» ποὺ σχηματίζεται μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς διακόνου, τὰ ὑπόλοιπα ἀρχικὰ παρουσιάζουν μιὰ ποικιλία ζώων, πουλιῶν καὶ φιδιῶν· σὲ μία περίπτωση εἰκονίζεται καὶ ἕνας κυνηγὸς μὲ γεράκι. Παρόλο ποὺ τὰ ἀρχικὰ αὐτὰ δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μὲ τὸ ἱερὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου, χρησιμεύουν μὲ θαυμάσιο τρόπο ὡς στοιχεῖα ποὺ ὁδηγοῦν τὸν ἱερουργούντα στὴν κατάλληλη εὐχή.

Τὸ εἰλητάριο τῆς Πάτμου χρονολογεῖται συνήθως στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα. Τὸ ἐπίτιτλό του εἶναι μιὰ ἁπλουστευμένη παραλλαγὴ τοῦ ἀνάλογου στὸ εἰλητάριο τῶν Ἀθηνῶν τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ ἀνθρώπινη μορφὴ ἀποδίδεται ἐπίσης πιὸ λιτά,μὲ μικρότερη ἔμφαση στὸ ρόλο τῆς γραμμῆς. Ἡ χρονολόγηση τοῦ εἰλητάριου τῆς Πάτμου στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀνομοιογένεια τῶν ἱστορημένων ἀρχικῶν σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ὁμοιογενὴ χαρακτήρα ποὺ διακρίνει αὐτὸ τὸν τύπο διακόσμησης στὰ λειτουργικὰ εἰλητάρια τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰώνα.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 80)

Ὁ κώδικας 80 τῆς Πάτμου περιέχει τὰ τέσσερα Εὐαγγέλια, καθὼς καὶ ἐκτεταμένα σχόλια σὲ αὐτά, ποὺ ἔχουν γραφεῖ μὲ μικροσκοπικὰ γράμματα γύρω ἀπὸ τὶς λέξεις τοῦ κειμένου, στὰ περιθώρια κάθε σελίδας (εἰκ. 35-38). Ἐπειδὴ ἐνδείξεις ὡς πρὸς τὰ χωρία ποὺ πρέπει νὰ διαβαστοῦν σὲ ὁρισμένες ἑορτὲς εἶναι ἐπίσης γραμμένες στὰ περιθώρια, εἶναι δυνατὸν νὰ διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι τοῦτο τὸ Τετραευαγγέλιο, ὅπως ὁ κώδικας Πάτμου 70, προοριζόταν νὰ χρησιμοποιηθεῖ καὶ ὡς Εὐαγγελιστάριο. Στὸ τέλος τῆς τελευταίας σελίδας, ποὺ περιέχει ἕνα μικρὸ τμῆμα τελικοῦ σχολίου γραμμένου σὲ σχῆμα κλεψύδρας, μία εὐχὴ ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ γραφέα ἐπικαλεῖται τὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ γιὰ τὸ πρόσωπο ποὺ ἄρχισε τὸ βιβλίο, ἐκεῖνον ποὺ τὸ τελείωσε καὶ γιὰ ἐκεῖνον ποὺ πλήρωσε γιὰ τὴν κατασκευή του: *Κ(ύρι)ε βοήθει τῷ τε ἀρξαμένῳ, τῷ τελειώσαντι κ(αὶ) τῷ*

κτησαμένῳ. Ἡ γραφὴ ἀλλάζει ἀπότομα περίπου ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ τόμου, στοιχεῖο ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὴ μαρτυρία τῆς εὐχῆς ὅτι τὸ βιβλίο ὁλοκληρώθηκε ἀπὸ δύο διαφορετικοὺς γραφεῖς.

Τὸ χειρόγραφο κοσμεῖται μὲ προσωπογραφίες τῶν εὐαγγελιστῶν καί, στὴν ἀντικριστὴ σελίδα, μὲ διακοσμητικὰ ἐπίτιτλα ποὺ ἀποτελοῦν τὴν εἰσαγωγὴ γιὰ κάθε Εὐαγγέλιο. Παρόλο ποὺ τὰ βυζαντινὰ πορτραῖτα τῶν εὐαγγελιστῶν εἶχαν ἐκτελεστεῖ συχνὰ σὲ ἀχαράκωτα φύλλα τὰ ὁποῖα παρεμβάλλονταν στὴ συνέχεια τῶν τετραδίων πρὶν δεθεῖ ὁ τόμος, ἐδῶ οἱ μορφὲς ζωγραφήθηκαν σὲ σελίδες ποὺ εἶχαν ἤδη προετοιμαστεῖ γιὰ γραφή. Ἔτσι εἶναι φανερὸ ὅτι οἱ μικρογραφίες αὐτὲς δὲν πρέπει νὰ ἔχουν γίνει πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ βιβλιογραφικὸ ἐργαστήριο. Οἱ χαρακώσεις ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸ ζωγράφο ὡς ὁδηγὸς στὸ ἔργο του, στοιχεῖο ποὺ ἐξηγεῖ γιὰ ποιὸ λόγο οἱ προσωπογραφίες εἶναι ὅλες τοποθετημένες λίγο ἔκκεντρα στὴ σελίδα καὶ ἐπιπλέον γιατί στὶς συνθέσεις του κυριαρχοῦν οἱ ὁριζόντιες γραμμές.

Οἱ προσωπογραφίες τῶν εὐαγγελιστῶν στὸν κώδικα 80 τῆς Πάτμου ἀντιπροσωπεύουν σημαντικὰ παραδείγματα γιὰ μία μεταβατικὴ φάση στὴν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, αὐτὴν ποὺ μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στὴν ὑστεροκομνήνεια μανιεριστικὴ τεχνοτροπία (ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν ὑπάρχει κανένα παράδειγμα στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου) καὶ στὴ λεγόμενη μνημειακὴ τεχνοτροπία τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, ποὺ συσσωρεύει στοιχεῖα χωρὶς νὰ δημιουργεῖ μία αἴσθηση χώρου, εἶναι τυπικὸ γιὰ τὸν 12ο αἰώνα. Γιὰ παράδειγμα, στὴν παράσταση τοῦ Μάρκου (εἰκ. 35) τὸ πυργόσχημο κτίριο στὴ δεξιὰ ἄκρη, ποὺ διατρυπᾶται ἀπὸ ἕνα τοξωτὸ ἄνοιγμα σχεδὸν τόσο ψηλὸ ὅσο τὸ ἴδιο τὸ κτίριο, καὶ τὸ κόκκινο ὕφασμα ποὺ τυλίγεται μὲ ἐπιμέλεια γύρω ἀπὸ τὸ ἀκρωτήριο στὴ στέγη, τονίζουν τὸν φανταστικὸ χαρακτήρα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους. Στὴν προσωπογραφία τοῦ Λουκᾶ (εἰκ. 36) ἕνας βωμὸς σκεπασμένος μὲ κόκκινο ὕφασμα κάτω ἀπὸ ἕνα ἄσπρο κιβώριο φαίνεται μετέωρος στὸν ἐξώστη μιᾶς λεπτῆς τοξοστοιχίας στὴν ἀριστερὴ πλευρά. Ἐξάλλου τὰ πολλὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα, ποὺ ἀποκαλύπτουν συστηματικὰ ἐπιφάνειες τοῦ χρυσοῦ κάμπου, τονίζουν ἀκόμη περισσότερο τὸν ἀφηρημένο χαρακτήρα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους.

Οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι τῶν εὐαγγελιστῶν ἀντιγράφουν καὶ πάλι ἀρχαῖα πρότυπα. Ἀκόμη καὶ τὸ ψάθινο κάθισμα τοῦ Ἰωάννη (εἰκ. 38), μὲ τὴ ρεαλιστικὴ ἐμφάνιση, εἶναι ἀντιγραφὴ ἀπὸ ἀνάλογες παραστάσεις τῆς Ὑστερης Ἀρχαιότητας. Τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Λουκᾶ ὅμως —κυρίως τὸ λεπτὸ λιπόσαρκο πρόσωπο καὶ οἱ σφιχτοὶ βόστρυχοι ποὺ διαγράφονται προσεκτικὰ— ἐξαρτῶνται ἀκόμη ἀπὸ τὴν κομνήνεια παράδοση. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τοὺς ἐξεζητημένους κυματισμοὺς τοῦ ἱματίου τοῦ Μάρκου (εἰκ. 35) καὶ τοῦ Ματθαίου (εἰκ. 37), ποὺ παρατηροῦνται σὲ μιὰ ἀκραία μορφὴ στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Κουρμπίνοβο τὸ 1191. Ὡστόσο ἡ ὑπερβολικὴ ἔμφαση στὴ γραμμή, ποὺ διέλυσε τὴ στερεότητα τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς αὐτὴ τὴν περίοδο καὶ ποὺ μετέβαλε τὰ πρόσωπα σὲ μάσκες, ἔχει τώρα ἐγκαταλειφθεῖ. Ὁ Ματθαῖος, ὁ Μάρκος καὶ ὁ Ἰωάννης ἔχουν ἤδη τὸ εὐρὺ πρόσωπο, τὸν στιβαρὸ λαιμὸ καὶ τὴ ρωμαλέα σωματικὴ διάπλαση ποὺ παρατηροῦνται στὰ πιὸ προοδευτικὰ ἔργα τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴ Στουντένιτσα (1208/9) καὶ ἕνας ἀριθμὸς εἰκόνων στὸ Σινᾶ. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα φανερώνουν μιὰ ἀντίδραση στὸ ἀδιέξοδο στὸ ὁποῖο εἶχε φτάσει ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὴν ὑστεροκομνήνεια ἐποχὴ καὶ ταυτόχρονα μιὰ νέα ἀφετηρία γιὰ τὶς στυλιστικὲς ἐξελίξεις στὸν 13ο αἰώνα.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 82)

Ἕνα μεσαιωνικὸ χειρόγραφο μπορεῖ νὰ εἶχε περάσει διαδοχικὰ ἀπὸ πολλὰ χέρια καὶ ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς κυρίους του νὰ ἔχει ἀφήσει τὰ ἴχνη του πάνω στὸν τόμο, γράφοντας

στὰ περιθώρια ἢ προσθέτοντας νέα διακόσμηση. Αὐτὸ συμβαίνει καὶ μὲ τὸν κώδικα 82 τῆς Πάτμου, ἕναν σχετικὰ μικρὸ τόμο μὲ τὸ Τετραευαγγέλιο, ποὺ ἀρχικὰ γράφηκε τὸν 10ο αἰώνα καὶ διακοσμήθηκε ἐκείνη τὴν ἐποχὴ μὲ ἐπιχρυσωμένους κανόνες ἀντιστοιχίας τῶν Εὐαγγελίων καθὼς καὶ μὲ ἐπίτιτλα καὶ ἀρχικὰ γράμματα τὰ ὁποῖα ἔχουν ἐκτελεστεῖ μὲ ἰδιαίτερη λεπτότητα. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα τὸ βιβλίο ἀπέκτησε πρόσθετη διακόσμηση μὲ τὴν παρεμβολὴ νέων φύλλων ποὺ περιλαμβάνουν μία τελείως νέα σειρὰ μὲ προσωπογραφίες τῶν εὐαγγελιστῶν (εἰκ. 39-40).

Κάθε εὐαγγελιστὴς εἶναι καθισμένος κάτω ἀπὸ τόξο ποὺ στηρίζεται σὲ κίονες, ἕνα σπάνιο στοιχεῖο γιὰ προσωπογραφίες εὐαγγελιστῶν τῆς μεσοβυζαντινῆς καὶ ὑστεροβυζαντινῆς περιόδου. Τὰ ἴδια τὰ τόξα καλύπτονται μὲ ἁπλὰ φυτικὰ σχέδια, ἔτσι ὥστε νὰ φαίνεται μειωμένη σημαντικὰ ἡ λειτουργία τους ὡς φερόντων στοιχείων.

Οἱ προσωπογραφίες αὐτὲς εἰσάγουν μὲ ἀνεπαίσθητο σχεδὸν τρόπο τὶς πιὸ πρόσφατες εἰκονογραφικὲς καινοτομίες τῆς πρώιμης παλαιολόγειας ἐποχῆς. Ὁ Μάρκος, παραδείγματος χάρη, παριστάνεται νὰ σβήνει ἕνα μικρὸ τμῆμα τοῦ κειμένου μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι χρησιμοποιώντας τὸ ἐργαλεῖο μὲ τὸ ὁποῖο ἔξυναν τὴν περγαμηνή, ἐνῶ ἡ γραφίδα του εἶναι χωμένη πίσω ἀπὸ τὸ ἀφτί του· ἕνα ἀπὸ τὰ σανδάλια του ἔχει λυθεῖ (εἰκ. 39). Οἱ ἀσυνήθιστες αὐτὲς λεπτομέρειες, ποὺ δὲν πηγάζουν ἀπὸ παλαιότερες προσωπογραφίες εὐαγγελιστῶν, ἐμφανίζονται ἐπίσης στὸ πορτραῖτο τοῦ Λουκᾶ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου στὸ Ἅγιον Ὄρος, ποὺ ἔγιναν στὸ τέλος τοῦ 13ου αἰώνα, καθὼς καὶ σὲ ἕναν σημαντικὸ ἀριθμὸ ἄλλων σύγχρονων ἔργων σὲ τοιχογραφίες καὶ σὲ χειρόγραφα. Τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἰωάννη (εἰκ. 40) παρουσιάζει ἐπίσης ἕνα σχετικὰ νέο χαρακτηριστικό, τὸν ψηλὸ κυκλικὸ θρόνο ποὺ ἐμφανίστηκε στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ γιὰ πρώτη φορὰ στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα.

Οἱ μάλλον ρευστὲς μορφὲς μὲ τοὺς στενοὺς ὤμους, ζωγραφισμένες μὲ λαμπερὰ γαλαζωπὰ χρώματα πάνω στὸν χρυσὸ κάμπο, εἶναι τυπικὲς γιὰ τὴν περίοδο γύρω στὸ 1300. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ποὺ προδίδει ἕναν μάλλον βιαστικὸ καὶ πρόχειρο χαρακτήρα. Ἡ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας μέσα ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ ἀντιθετικῶν χρωμάτων (π.χ. πορφυρὸ μὲ ἀνοιχτογάλαζα φῶτα ἢ λαδὶ μὲ ἀνοιχτογάλαζα) παρὰ μὲ ἄσπρα φῶτα ἢ μὲ ἕναν ἀνοιχτότερο τόνο τοῦ χρώματος τῆς ἐνδυμασίας παρατηρεῖται καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ στὶς εἰκόνες τῆς πρώιμης παλαιολόγειας ἐποχῆς. Τὸ προσεκτικὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα μπορεῖ νὰ βρεῖ παράλληλα παραδείγματα ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες τῆς Παμμακαρίστου (Fetiye Camii) στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ πάνω ἀπ' ὅλα οἱ μικρογραφίες αὐτὲς παρουσιάζουν τὴ μεγαλύτερη συγγένεια μὲ ἔργα ζωγραφικῆς σὲ εἰκόνες τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μικρογραφίες εἶχαν παραχθεῖ ὡς τέσσερις ἀνεξάρτητοι «πίνακες» καὶ ἐν συνεχεία ἐνσωματώθηκαν σὲ ἕναν παλαιότερο κώδικα, δίνει μεγαλύτερη ἔμφαση στὸν «εἰκονικό» τους χαρακτήρα.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 81)

Ὁ κώδικας Πάτμου 81 σωστὰ θεωρεῖται ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τῆς ὑστεροβυζαντινῆς ζωγραφικῆς χειρογράφων (εἰκ. 1 καὶ 41-45). Ἡ ἀκριβὴς χρονολογία του (1334/5) αὐξάνει ἀκόμη περισσότερο τὴ σημασία του γιὰ τὴ μελέτη τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰώνα.

Τοῦτο τὸ μικρὸ Τετραευαγγέλιο περιέχει τὶς συνηθισμένες λειτουργικὲς ἐνδείξεις, ποὺ ἔχουν γραφεῖ μὲ χρυσὰ γράμματα στὰ περιθώρια τοῦ κειμένου. Διατηρεῖ τέσσερις ὁλοσέλιδες μικρογραφίες μὲ τοὺς εὐαγγελιστές, καθεμιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες βρίσκεται ἀντικριστὰ σὲ ἕνα μεγαλόπρεπο διακοσμητικὸ ἐπίτιτλο καὶ ἕνα ἱστορημένο ἀρχικὸ γράμμα ποὺ εἰσάγει στὸ κείμενο. Ὁλόκληρη ἡ πρώτη σελίδα κάθε Εὐαγγελίου εἶναι γραμμένη μὲ χρυσὰ γράμματα. Χρυσὴ γραφὴ σὲ μορφὴ ἐπιγράμματος, πρὸς τιμὴν τοῦ

κάθε εὐαγγελιστῆ χωριστά,ἐμφανίζεται ἐπίσης στὶς σελίδες ποὺ φέρουν τὶς προσωπογραφίες τους. Κείμενο καὶ εἰκόνα ὁλοκληρώνουν σχεδὸν μία αἰσθητικὴ ἑνότητα.

Οἱ μικρογραφίες αὐτὲς παρουσιάζουν τὸ οἰκεῖο θέμα τοῦ πορτραίτου σὲ πλαίσιο μὲ μία ἐκλέπτυνση πολὺ ὑψηλοῦ ἐπιπέδου ποὺ ἐναρμονίζεται ἀπόλυτα μὲ τὶς προτιμήσεις αὐτῆς ἰδιαίτερα τῆς ἐποχῆς. Ὁ Ματθαῖος (εἰκ. 42), παραδείγματος χάρη, γράφει τὶς πρῶτες λέξεις τοῦ Εὐαγγελίου του στὴν ἑλληνικὴ γλώσσα, ἐνῶ στὸ πρότυπό του, ἕναν ἀνοιχτὸ κώδικα τοποθετημένο πάνω στὸ ἀναλόγιο μπροστά του, ἡ γραφὴ μιμεῖται ἑβραϊκά, μία διάκριση ποὺ ἀπαντᾶ ἤδη σὲ ὁρισμένα χειρόγραφα τοῦ 10ου αἰώνα. Τὸ πρότυπο τοῦ Μάρκου, ἕνα μισανοιγμένο εἰλητάριο ποὺ εἶναι ἁπλωμένο στὰ γόνατά του, πάλι ἔχει ψευδο-εβραϊκοὺς χαρακτῆρες. Ὅλοι οἱ εὐαγγελιστές, ποὺ ποζάρουν μὲ κάποια ἐπιτήδευση γιὰ τὶς προσωπογραφίες τους, εἶναι τυλιγμένοι μὲ πλούσια μεταξωτὰ ἱμάτια ποὺ λαμποκοποῦν μέσα ἀπὸ τὰ ἔντονα μεταλλικὰ φῶτα. Τὰ ἴδια τὰ χρώματα, τὸ λαμπερὸ γκρίζο τοῦ σχιστόλιθου τῆς ἐνδυμασίας τοῦ Ματθαίου καὶ τὸ ζωηρὸ γαλάζιο τοῦ Μάρκου, εἶναι σπάνια στὴ βυζαντινὴ ζωγραφική. Ἡ κόμη τῶν εὐαγγελιστῶν ἀποδίδεται μὲ ἕναν ἐξαιρετικὰ ἐκλεπτυσμένο τρόπο· τὰ ἴχνη τοῦ γκρίζου, λόγου χάρη, παρακολουθοῦν τὴ διαδικασία ποὺ βλέπουμε στὸ φυσιολογικὸ γέρασμα, ἐνῶ τὰ χρώματα γιὰ τὰ φῶτα καὶ τὶς σκιὲς στὰ μαλλιὰ καὶ τὰ γένια συνειδητὰ ἐπαναλαμβάνουν τὰ χρώματα ποὺ ἔχουν ἐπιλεγεῖ γιὰ τὶς ἐνδυμασίες.

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ βάθους ἔχει χρησιμοποιηθεῖ μὲ μεγάλη δεξιοτεχνία, ἀκόμη καὶ μὲ εὑρηματικὸ τρόπο. Στὴ σελίδα μὲ τὸν Ματθαῖο (εἰκ. 42) ἕνας ἁπλὸς τοῖχος, ποὺ ἀποκτᾶ ζωντάνια μὲ μία σειρὰ ἀπὸ ὀδοντωτὸ κόσμημα, τελειώνει ἁπλὰ στὶς τρεῖς πλευρὲς μὲ μία στενὴ λωρίδα χρυσοῦ βάθους. Οἱ κατασκευὲς πίσω ἀπὸ τὸν τοῖχο εἶναι στοὲς ἀνύπαρκτων κτιρίων, τοποθετημένες λοξὰ ὡς πρὸς τὸν τοῖχο γιὰ νὰ δημιουργήσουν μιὰ σειρὰ ἀπὸ διαγώνιους ἄξονες, χωρὶς ὥστόσο νὰ ὑποβάλουν πραγματικὴ αἴσθηση τοῦ βάθους. Τὰ χρώματα, κυρίως τὰ γαλάζια, χρησιμοποιοῦνται κατὰ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ δημιουργοῦν μία σειρὰ ἀπὸ διαγώνιους ἄξονες ποὺ διαφέρουν ἢ ἀκόμη καὶ εἶναι ἀντίθετοι μὲ τοὺς ἄξονες ποὺ διαγράφονται ἀπὸ τὶς ἴδιες τὶς φόρμες.

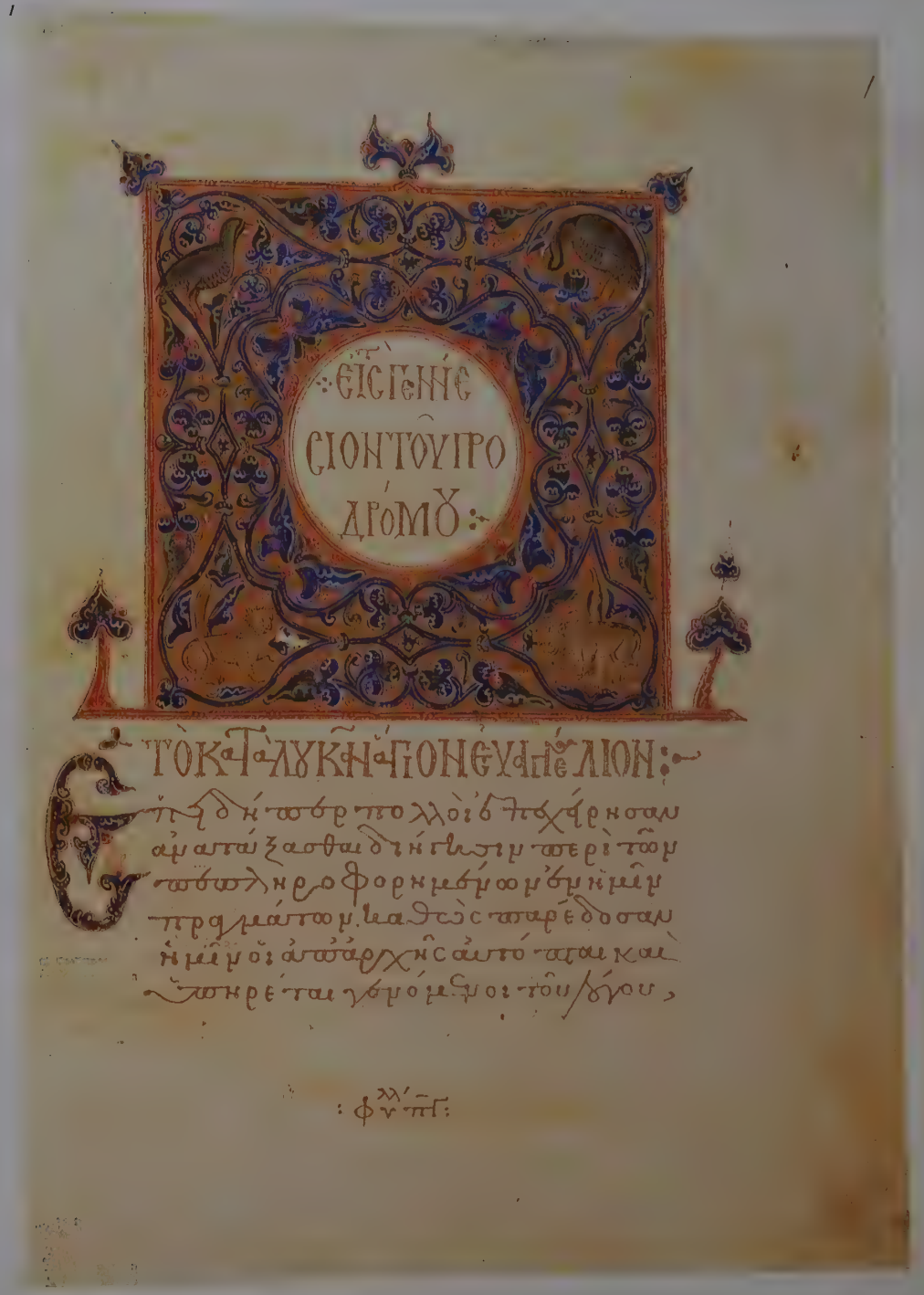
Πιὸ ἀλλόκοτο, σχεδὸν ἐξοργιστικὸ ὡς πρὸς τὶς μανιεριστικές του προθέσεις, εἶναι τὸ σκηνικὸ γιὰ τὸ πορτραῖτο τοῦ Μάρκου (εἰκ. 44). Μέσα σ' ἕνα καθαρὰ διακοσμητικὸ ἐξωτερικὸ πλαίσιο περικλείεται ἕνα εἶδος ἀετωματικοῦ τόξου σὲ κίονες. Ἕνας ἀπὸ τοὺς κίονες φτάνει ὡς κάτω στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς παράστασης, ἐνῶ ὁ ἄλλος φτάνει ὡς κάτω στὸ πίσω μέρος. Ὥστόσο, παρ' ὅλη αὐτὴ τὴν ἀσυνέπεια, τὸ ἴδιο τὸ ἀέτωμα παραμένει ἀπόλυτα παράλληλο μὲ τὸ ἐπίπεδο τῆς παράστασης. Τὰ κιονόκρανά του, κατὰ περίεργο τρόπο, εἶναι κομμένα στὴ μέση. Τὸ χαρακτηριστικὸ ἀέτωμα σ' αὐτὴ τὴ μικρογραφία, μὲ τὰ προεξέχοντα στοιχεῖα ποὺ μοιάζουν μὲ κέρατα καὶ εἶναι τυλιγμένα μὲ κόκκινο ὕφασμα, ἔχει τόσο στενὴ ὁμοιότητα μὲ ἐκεῖνο ποὺ παρατηρεῖται στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Kariye Camii) τοῦ πρώιμου 14ου αἰώνα, ὥστε ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση πὼς ὁ ζωγράφος τῆς μικρογραφίας συνειδητὰ ἔκανε ἀναφορὰ σὲ αὐτὰ τὰ κωνσταντινουπολίτικα ψηφιδωτά.

Τὰ οὐσιώδη διακοσμητικὰ πλαίσια τῶν προσωπογραφιῶν μὲ τὸ κόκκινο βάθος εἶναι ἀρκετὰ ἀσυνήθιστα γι' αὐτὴ τὴν προχωρημένη ἐποχὴ καὶ πρέπει ἡ παρουσία τους νὰ ἐξηγηθεῖ μέσα ἀπὸ παλαιότερα πρότυπα, δηλαδὴ πολυτελὴ χειρόγραφα τοῦ 10ου αἰώνα. Ὥστόσο, ἡ παραδοσιακὴ λειτουργία ἀνάλογων στοιχείων, νὰ χρησιμεύουν ὡς πλαίσια παραθύρων ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἰδοῦμε μέσα ἀπὸ αὐτὰ τὴ σύνθεση, παραβιάζεται μὲ περιπαικτικὸ τρόπο μερικὲς φορές, ὅπως ὅταν τὸ ὑποπόδιο τοῦ Μάρκου ἢ τὸ πόδι τοῦ Ἰωάννη ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν περιχαρακωμένη σύνθεση διακόπτοντας τὴ συνέχεια τοῦ πλαισίου, ἢ ὅταν ἀκόμη τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὸ πλαίσιο εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖνα ποὺ δομοῦν τὴ σύνθεση. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση οἱ μικρογραφίες αὐτὲς πρέπει νὰ ἔχουν γίνει ἀπὸ καλλιτέχνες ποὺ γνώριζαν τέλεια ὅ,τι εἶχε προηγηθεῖ στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς, ἀλλὰ καὶ ποὺ ἦταν ἕτοιμοι νὰ διασκεδάσουν μὲ τὶς ἀντιδράσεις τοῦ θεατῆ χρησιμοποιώντας πολὺ πρωτότυπα εὑρήματα.

Ἡ προσωπογραφία τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου (εἰκ. 41) διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τῶν τριῶν ἄλλων εὐαγγελιστῶν. Παρουσιάζει τὸν εὐαγγελιστὴ ὄρθιο σὲ ἕνα βραχῶδες τοπίο νὰ δέχεται ἔμπνευση ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ καὶ νὰ ὑπαγορεύει στὸ γραφέα του τὸν Πρόχορο, ποὺ εἶναι καθισμένος ἔξω ἀκριβῶς ἀπὸ ἕνα σπήλαιο. Τὸ γραφεῖο του εἶναι μάλιστα τοποθετημένο στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σπηλαίου.

Ἡ σύνθεση βασίζεται σὲ πληροφορίες ποὺ περιέχονται στὶς ἀπόκρυφες πράξεις τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου τοῦ 5ου αἰώνα (κατὰ μιὰ ἐκδοχὴ ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ Πρόχορου), οἱ ὁποῖες ἀφηγοῦνται τὶς συνθῆκες ὑπὸ τὶς ὁποῖες ὁ Ἰωάννης συνέγραψε τὸ τέταρτο Εὐαγγέλιο. Τὰ κύρια στοιχεῖα τῆς σύνθεσης, ἰδιαίτερα ἡ ὄρθια μορφὴ τοῦ Ἰωάννη καὶ τὸ ὀρεινὸ τοπίο, εἶναι γνωστὰ ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα. Ἀλλὰ τὸ ἀσυνήθιστο στοιχεῖο τῆς παραλλαγῆς αὐτῆς στὸν κώδικα τῆς Πάτμου εἶναι τὸ σπήλαιο ποὺ ἐμφανίζεται πίσω ἀπὸ τὶς μορφές. Παρόλο ποὺ ἀναφέρεται στὶς πηγὲς ὅτι ὁ Ἰωάννης ὑπαγόρευσε τὸ Εὐαγγέλιό του στὸν Πρόχορο σὲ μιὰ βουνοπλαγιὰ τῆς Πάτμου, μέσα σὲ βροντὲς καὶ ἀστραπές, σὲ καμία ἀπὸ τὶς πηγὲς δὲν μνημονεύεται τὸ σπήλαιο. Εἶναι ἕνα ἄλλο κείμενο, συγκεκριμένα ἡ *Ἀποκάλυψη*, ποὺ κατὰ τὴν παράδοση ἔγραψε ὁ Ἰωάννης σ' ἕνα σπήλαιο τῆς Πάτμου, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ κείμενο τὸ ἔγραψε μόνος του, ἀφοῦ ὁ Πρόχορος δὲν βρισκόταν κοντά του. Ἡ παράσταση στὸν κώδικα αὐτὸ τῆς Πάτμου δείχνει τὴ συγχώνευση δύο ἀνεξάρτητων παραδόσεων ποὺ ἀναφέρονται στὸν Ἰωάννη ὡς συγγραφέα.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ σπηλαίου τῆς Ἀποκαλύψεως στὴ μικρογραφία αὐτὴ τοῦ εὐαγγελιστῆ δὲν ἐξυπακούει κατ' ἀνάγκην ὅτι τὸ χειρόγραφο αὐτὸ ζωγραφήθηκε στὴν Πάτμο ἢ γιὰ τὸ νησὶ αὐτό, ἐφόσον ἄλλα παραδείγματα ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα μποροῦν νὰ ἐπισημανθοῦν σὲ ἔργα ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μὲ τὴν Πάτμο. Ἡ δημιουργία τῆς νέας εἰκονογραφίας, ποὺ ἔγινε γρήγορα τυπικὴ γιὰ τὴν παράσταση αὐτή, εἶναι δυνατὸν νὰ συσχετισθεῖ μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ *Ἀποκάλυψη* κηρύχθηκε κανονικὸ βιβλίο γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἀνατολὴ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν περίοδο. Ἀλλὰ σύμπτωση ἢ ὄχι, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἀπόλυτα ταιριαστὸ τὸ ὅτι αὐτὸς ὁ λαμπρὸς θησαυρὸς τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Πάτμου διατηρεῖ μία ἀπὸ τὶς πιὸ πρώιμες σωζόμενες παραστάσεις ποὺ δείχνουν τὸν Ἰωάννη καὶ τὸ σπήλαιο τῆς Ἀποκαλύψεως.



1. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 81, φ. 153r). Ἐπίτιτλο γιὰ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ. 1333/4.

2. Τὸ Βιβλίο τοῦ Ἰώβ (κώδικας 171, σελ. 16). Οἱ γιοὶ καὶ οἱ θυγατέρες τοῦ Ἰώβ προσέρχονται σὲ συμπόσιο. 9ος αἰώνας.

3. Τὸ Βιβλίο τοῦ Ἰώβ (κώδικας 171, σελ. 44). Τὸ σπίτι τοῦ πρεσβύτερου γιοῦ τοῦ Ἰὼβ γκρεμίζεται πάνω στὰ κεφάλια τῶν παιδιῶν τοῦ Ἰὼβ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ συμποσίου. 9ος αἰώνας.

[illegible]

ΚΑΙ ΕΛΑΒΕΝ ΟΣΤΡΑ
ΚΟΝ ΙΝΑ ΤΟΝ Ι
ΧΩΡΑΣΥΝ
ΚΑΙ ΑΥΤΟΣ ΕΚΛΟΝ
ΤΟ ΕΝΤΙΤΙΣΚΟ
ΠΡΙΑΣ ΕΞΩΤΙΣ
ΠΟΛΕΩΣ

[illegible]

ΟΛΥΜΠΟΔΩΡΟΥ

[illegible]

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ

[illegible]

ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ

[illegible]

[illegible]

ΧΡΟΝΟΥ ΔΕ ΠΟΛΛΟΥ
ΠΡΟΒΕΒΗΚΟ
ΤΟΣ
ΠΙΕΝ ΑΥΤΩΝ ΗΓΥ
ΝΗ ΑΥΤΟΥ

[illegible]

ΟΛΥΜΠΟΔΩΡΟΥ

[illegible]

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ

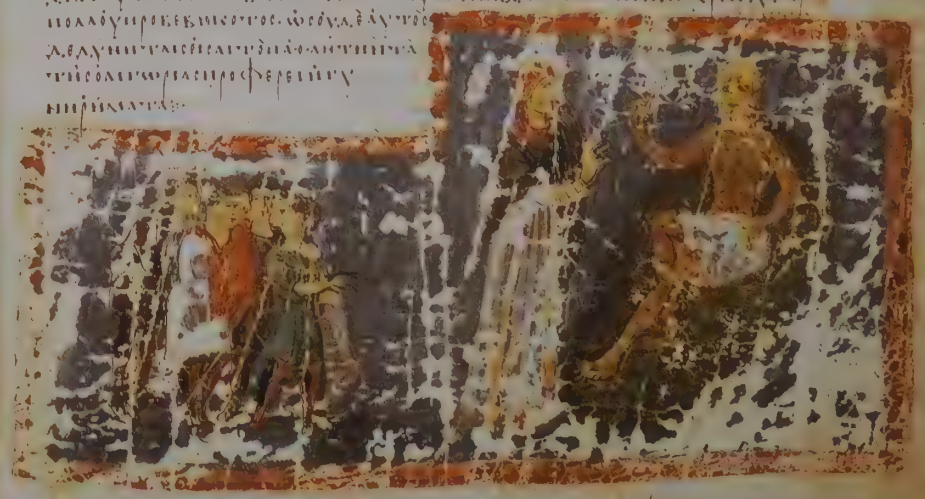
[illegible]

ΘΕΟΦΙΛΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ

[illegible]

ΔΙΔΥΜΟΥ

[illegible]



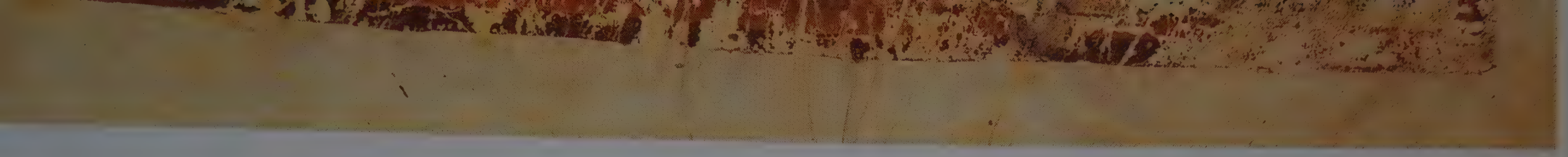
[illegible]

ΘΕΟΦΙΛΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ

Μο Ε[illegible]

Μο ΔΙΔΥΜΟΥ [illegible]

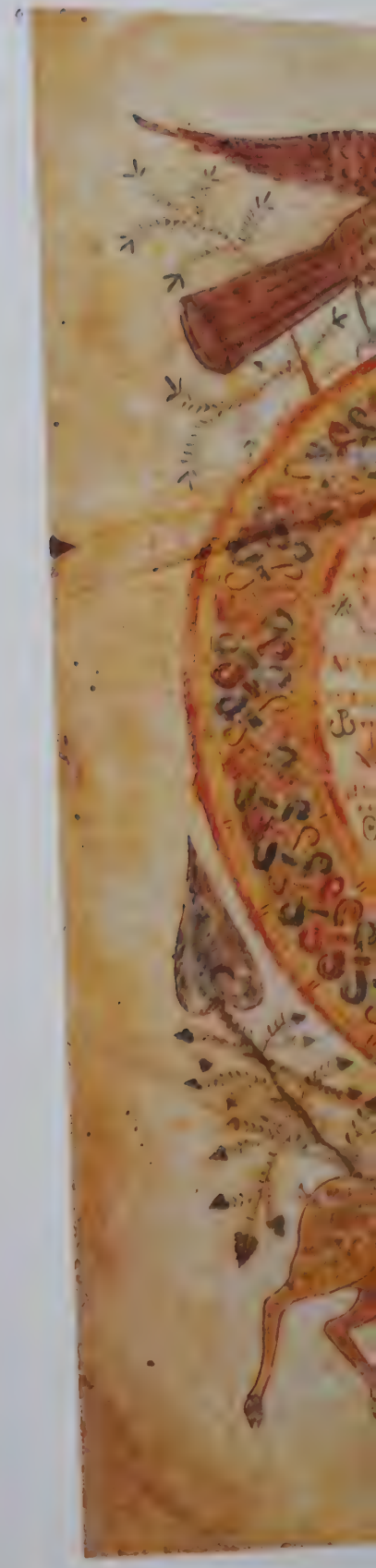
[illegible]



171, σελ. 44). Τὸ σπίτι τοῦ πρεσβύτερου γιοῦ τοῦ ᾽Ιὼβ
ῶν παιδιῶν τοῦ ᾽Ιὼβ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ συμποσίου. 9ος αἰώνας.

4. Τὸ Βιβλίο τοῦ ᾽Ιώβ (κώδικας 171, σελ. 52-53). Τέσσερις νεαροὶ ἄνδρες βγαίνουν ἀπὸ μιὰ περιτειχισμένη πόλη καὶ γίνονται μάρτυρες τοῦ ἐξευτελισμοῦ τοῦ ᾽Ιὼβ ποὺ εἶναι καθισμένος σὲ σωρὸ κοπριᾶς καὶ δέχεται τὴν ἐπιτίμηση τῆς γυναίκας του. 9ος αἰώνας. ⟶

5. Οἱ Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ (κώδικας 33, φ. 1ʳ). Ἡ ἕβδομη σελίδα-προμετωπίδα. 941.



6. Οἱ Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιαν

φ. 1ʳ). Ἡ ἕβδομη σελίδα-προμετωπίδα. 941.

6. Οἱ Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ (κώδικας 33, φ. 1ᵛ). Ἡ ὄγδοη σελίδα-προμετωπίδα. 941.

7. Οἱ Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ (κώδικας 33, φ. 2'). Ἡ τρίτη σελίδα-προμετωπίδα. 941.

σελίδα-προμετωπίδα. 941.

8. Οἱ Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ (κώδικας 33, φ. 5ʳ). Ἡ πρώτη σελίδα τοῦ κειμένου τῶν Ὁμιλιῶν. 941.

9

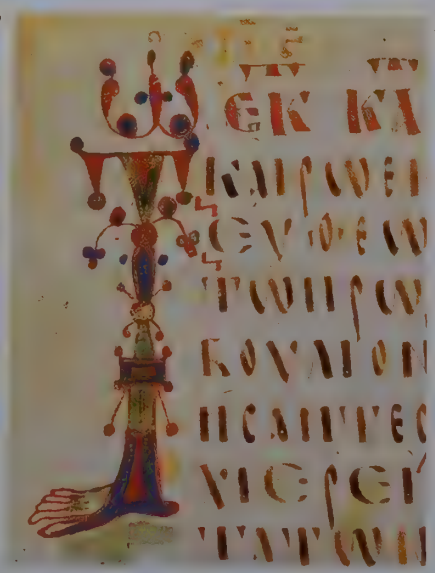
9. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 70, φ. 174ν). Ὁ Νιπτήρας. Ἀρχὲς 10ου αἰώνα.

10-13. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 70, φφ. 137ρ, 28ν, 53ρ καὶ 205ν). Ἀρχικὰ γράμματα Τ, Α, Ε καὶ Τ. Ἀρχὲς 10ου αἰώνα.

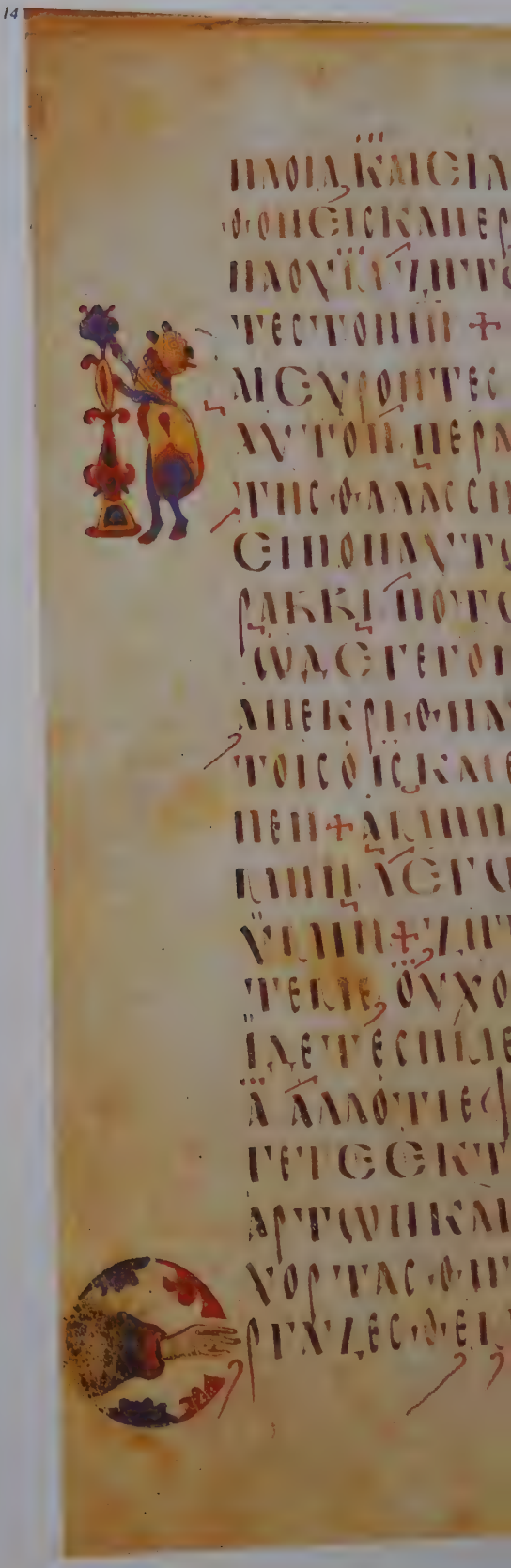
10

11

12



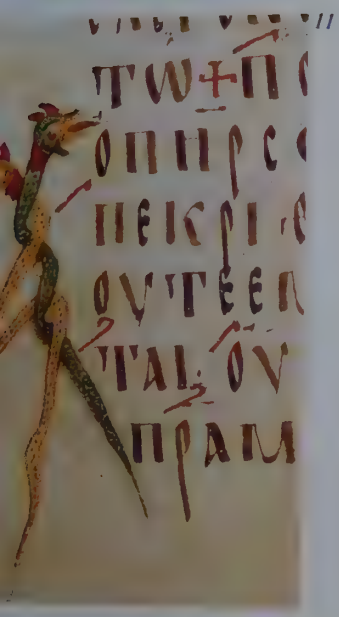
13



14

14. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 70, φ. 16ν). Σελίδα κειμένου μὲ τὰ ἀρχικὰ γράμματα Κ, Ε καὶ Τ. Ἀρχὲς 10ου αἰώνα.

9



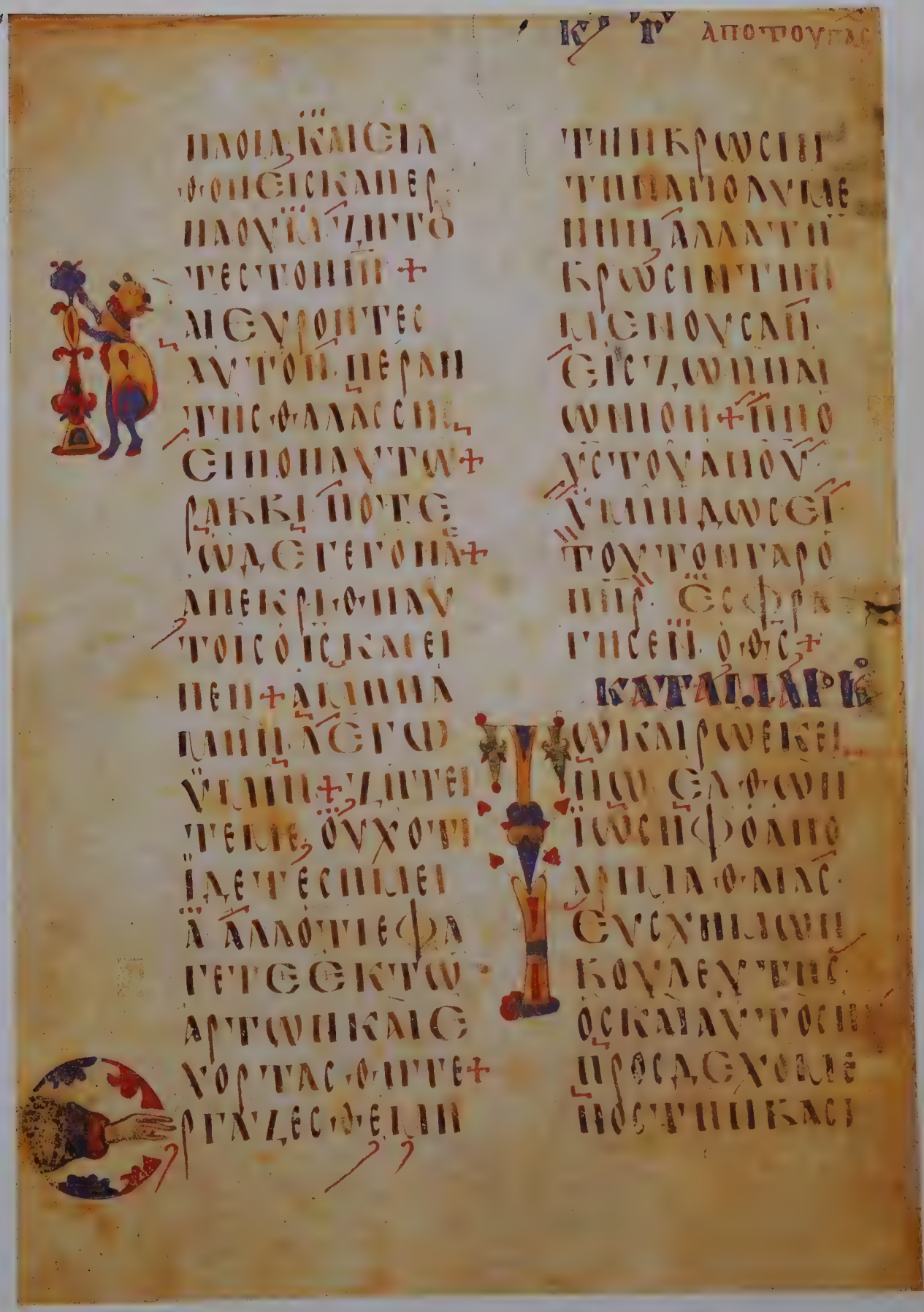
11

13

9. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 70, φ. 174^{v}). Ὁ Νιπτήρας. Ἀρχὲς 10ου αἰώνα.

10-13. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 70, φφ. 137^{r}, 28^{v}, 53^{r} καὶ 205^{v}). Ἀρχικὰ γράμματα Τ, Α, Ε καὶ Τ. Ἀρχὲς 10ου αἰώνα.

14



14. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 70, φ. 16^{v}). Σελίδα κειμένου μὲ τὰ ἀρχικὰ γράμματα Κ, Ε καὶ Τ. Ἀρχὲς 10ου αἰώνα.

15

16

17

18

19

15-16. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 72, φφ. 10^{v} καὶ 94^{v}).
Οἱ εὐαγγελιστὲς Ματθαῖος καὶ Μάρκος. Δεύτερο μισὸ 10ου αἰώνα.

17-18. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 79, φφ. 72^{v} καὶ 105^{v}).
Οἱ εὐαγγελιστὲς Ματθαῖος καὶ Λουκᾶς. Δεύτερο μισὸ 11ου αἰώνα.

15-16. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 72, φφ. 10^{v} καὶ 94^{v}).
Οἱ εὐαγγελιστὲς Ματθαῖος καὶ Μάρκος. Δεύτερο μισὸ 10ου αἰώνα.

17-18. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 79, φφ. 72^{v} καὶ 105^{v}).
Οἱ εὐαγγελιστὲς Ματθαῖος καὶ Λουκάς. Δεύτερο μισὸ 11ου αἰώνα.

19. Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ (κώδικας 45, φ. γ^{v}).
Ἡ Ἀνάσταση. Μέσα 11ου αἰώνα.

20. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 274, φφ. 5'-6'). Ἡ Γέννηση καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος· ἐπίτιτλο γιὰ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου. Πρῶτο μισὸ 12ου αἰώνα.

21-22. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 274, φφ. 93'-94' καὶ 149'-150'). Ἡ Βάπτιση καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Μάρκος· ἐπίτιτλο γιὰ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Μάρκου. – Τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς· ἐπίτιτλο γιὰ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ. Πρῶτο μισὸ 12ου αἰώνα. (Βλ. καὶ εἰκ. 23 καὶ 24).

Τὸ κατὰ Μάρκον ἅγιον εὐαγγέλιον

23. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 274, φ. 93ν). Ἡ Βάπτιση καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Μάρκος. Πρῶτο μισὸ 12ου αἰώνα. (Βλ. καὶ εἰκ. 21).

*24. Τετραευα
ὁ εὐαγγελισ*

24. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 274, φ. 149ᵛ). Τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκάς. Πρῶτο μισὸ 12ου αἰώνα. (Βλ. καὶ εἰκ. 22).

23. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 274, φ. 93ᵛ). Ἡ Βάπτιση καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Μάρκος. Πρῶτο μισὸ 12ου αἰώνα. (Βλ. καὶ εἰκ. 21).

24. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 274, φ. 149^{v}). Τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκάς. Πρῶτο μισὸ 12ου αἰώνα. (Βλ. καὶ εἰκ. 22).

25

25. Ἡ Λειτουργία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου καὶ τῶν Προηγιασμένων (λειτουργικὸ εἰλητάριο, ἀρ. 707). Ἀρχιτεκτονικὸ ἐπίτιτλο σὲ μορφὴ ἐκκλησίας. Ὁ Μέγας Βασίλειος καὶ δύο διάκονοι. Ἀρχὲς 13ου αἰώνα.

26-34. Ἀρχικὰ γράμματα ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ εἰλητάριο τῆς εἰκ. 25. Ο (οἱ προτομὲς τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ, τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ καὶ τοῦ Παντοκράτορα)· Κ (ὁ ἀπόστολος Παῦλος, ἕνας διάκονος καὶ ἕνας κυνηγὸς μὲ γεράκι)· Κ, Ο καὶ Μ (ζῶα καὶ πουλιά). Ἀρχὲς 13ου αἰώνα.

26

27

28

29

30

31

32

33

34

26

27

29

30

27

28

30

31

28

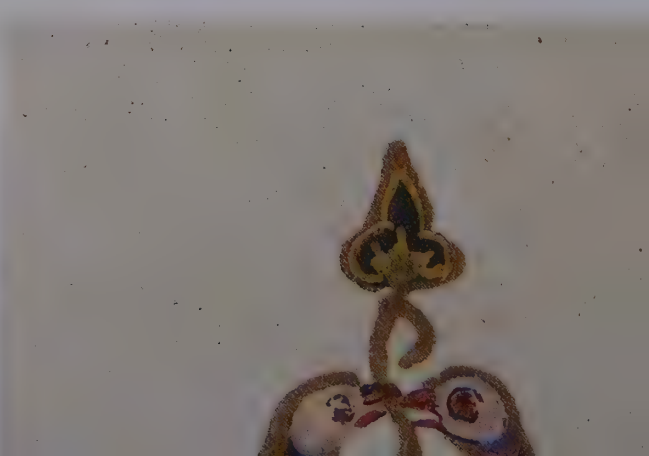
31

29

30

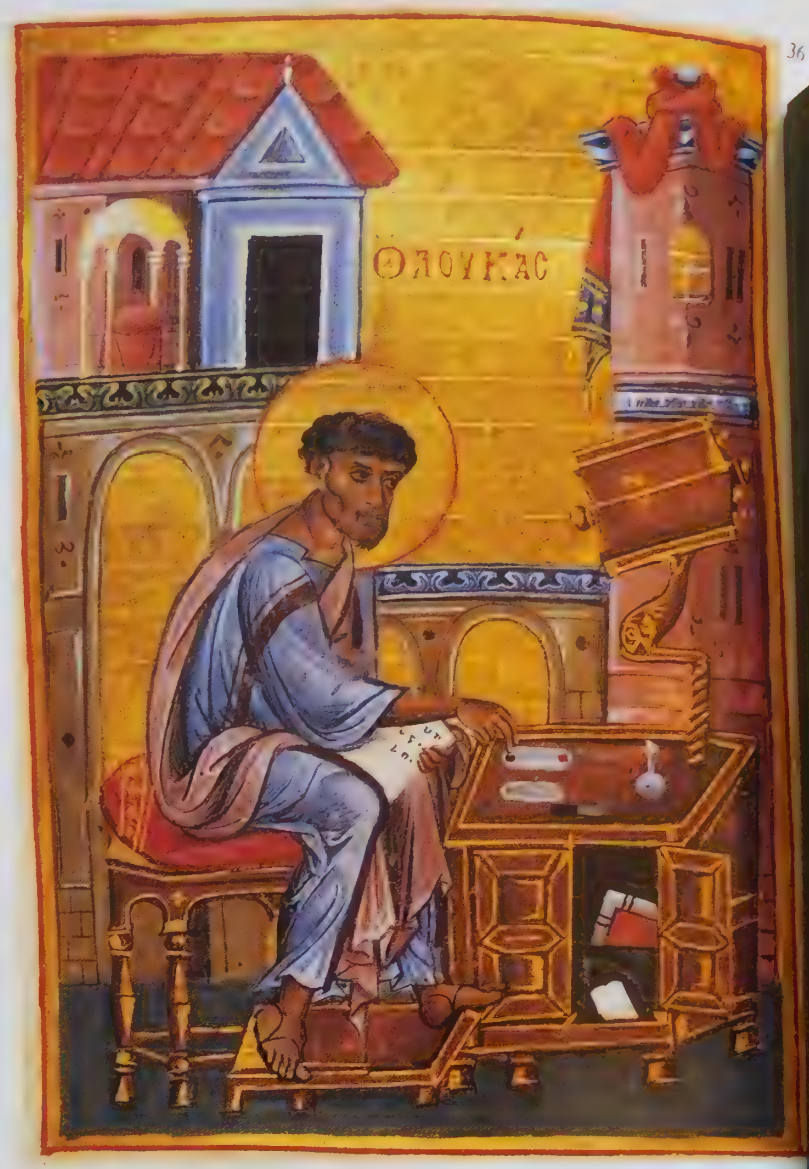
32

33



35

36



35-36. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 80, φφ. 92^{v} καὶ 131^{v}).
Οἱ εὐαγγελιστὲς Μάρκος καὶ Λουκάς. Ἀρχὲς 13ου αἰώνα.

37

37. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 80, φ. 8^{v}).
Ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος. Ἀρχὲς 13ου αἰώνα.

38 *Τετραευαγγέλιο (κώδικας 80, φ. 192ν). Ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης. Ἀρχὲς 13ου αἰώνα.*

39

39. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 82, φ. 96ᵛ). Ὁ εὐαγγελιστὴς Μάρκος. Ἀρχὲς 14ου αἰώνα.

40

40. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 82, φ. 238ᵛ). Ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης. Ἀρχὲς 14ου αἰώνα.

41

41. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 81, φ. 238ᵛ). Ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης καὶ ὁ Πρόχορος. 1334/5.

42. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 81, φ. 16ᵛ). Ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος. 1334/5.

43. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 81, φ. 17ʳ). Ἐπίτιτλο γιὰ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου. 1334/5.

44. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 81, φ. 98ᵛ). Ὁ εὐαγγελιστὴς Μάρκος. 1334/5.

45. Τετραευαγγέλιο (κώδικας 81, φ. 99ν). Ἐπίτιτλο γιὰ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Μάρκου. 1334-5.

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ

Οἱ μοναστηριακὲς βιβλιοθῆκες στὸ Βυζάντιο ἦταν σημαντικὰ κέντρα παιδείας, ἀποκεντρωμένοι πυρῆνες ἐνέργειας καὶ ἑστίες ποὺ συντηροῦσαν καὶ προάσπιζαν τὴν αὐτοκρατορία. Συντηροῦσαν μὲ τὴ δύναμη τοῦ *τεθησαυρισμένου λόγου* τὴ γνώση καὶ τὴν πίστη καὶ προάσπιζαν τοὺς πολίτες-πιστοὺς ἀπὸ τὶς αἱρέσεις.

Οἱ βιβλιοθῆκες τῶν μεγάλων ἀστικῶν κέντρων, ὀνομαστὲς καὶ στὸ παρελθὸν καὶ στὸ ἑκάστοτε παρόν, αὐτοκρατορικές, πατριαρχικὲς —δημόσιες δηλαδὴ— καὶ οἱ, σπάνιες αὐτές, ἰδιωτικὲς μᾶς δίνουν τὸ μέτρο συγκρίσεως τῆς τότε καταστάσεως μὲ ἄλλες περιόδους καὶ γεωγραφικὲς περιοχὲς στὴν Ἀνατολὴ καὶ στὴ μεσαιωνικὴ ἢ ἀναγεννησιακὴ Δύση. Ἂν παρακολουθήσομε τὴν ἐξέλιξη τῶν βιβλιοθηκῶν στὴ Δύση, γιὰ τὴν ὁποία ἔχομε καὶ περισσότερες μαρτυρίες, μποροῦμε συγκριτικὰ νὰ καταλάβομε τί περίπου θὰ συνέβαινε καὶ στὴν Ἀνατολή.

Οἱ μοναστηριακὲς βιβλιοθῆκες, μικροὶ φάροι στὴν ἀπέραντη αὐτοκρατορία, λειτούργησαν ἥσυχα καὶ ἀδιάπτωτα ἐπὶ αἰῶνες, παρὰ τὶς μεγάλες ζημιὲς ποὺ ὑπέστησαν κατὰ τὶς ἱστορικὲς συμφορὲς καὶ κυρίως κατὰ τὶς ἁλώσεις ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους καὶ τοὺς Τούρκους.

Πέρα ἀπὸ τὶς ἀσκητικὲς καὶ λειτουργικὲς ἀνάγκες ποὺ ὑπηρετοῦσαν, οἱ μοναστηριακὲς βιβλιοθῆκες περιβάλλονταν ἀπὸ τοὺς ὑπεύθυνους ἡγουμένους καὶ μοναχοὺς μὲ τέτοια φροντίδα γιὰ συντήρηση, αὔξηση καὶ ἀναπαραγωγή, ποὺ μαρτυρεῖ ἱστορικὴ συνείδηση γιὰ τὸ ρόλο τους ὄχι μόνο μέσα στὰ μοναστήρια, ἀλλὰ στὴν αὐτοκρατορία εἰδικὰ καὶ τὸν χριστιανικὸ κόσμο γενικότερα.

Ὡς πρὸς τὶς ὁμοειδεῖς ἑνότητες ποὺ συγκροτοῦσαν τὸ περιεχόμενο τῶν μοναστηριακῶν βιβλιοθηκῶν πρέπει νὰ γίνουν ὁρισμένες διευκρινίσεις: Ὡς τὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα, ὁπότε ἡ τυπογραφία ἄλλαξε τὸ σκηνικὸ τῆς ἱστορίας, τὸ κύριο περιεχόμενο τῶν βιβλιοθηκῶν ἀποτελοῦσαν τὰ παντὸς εἴδους χειρόγραφα, δηλαδὴ βιβλία, ὁποιοδήποτε καὶ ἂν ἦταν τὸ σχῆμα τους (εἰλητὰ δηλ. ἢ σωματῶα βιβλία) ἢ τὸ περιεχόμενό τους (*θύραθεν* δηλ. ἢ χριστιανικό).

Δίπλα στὰ χειρόγραφα βιβλία βρῆκαν τὴ θέση τους καὶ τὰ λυτὰ ἔγγραφα, ἐπίσημα καὶ ἰδιωτικά (δηλ. ἡ κάθε εἴδους ἀλληλογραφία τῆς Μονῆς), τὰ ὁποῖα ἔμπαιναν στὸ «ἀρχεῖο» ὅταν πιὰ εἶχαν χάσει τὴν ἐπικαιρότητά τους. Ἔτσι λοιπὸν ἡ Βιβλιοθήκη φιλοξενοῦσε ὁτιδήποτε ἦταν «γραπτὸς λόγος». Ἑπομένως, ἐντελῶς φυσιολογικά, βρῆκαν στὴ Βιβλιοθήκη τὴ θέση τους, μετὰ τὴν εὕρεση τῆς τυπογραφίας, καὶ τὰ ἔντυπα βιβλία, ἀφοῦ καὶ αὐτὰ περιεῖχαν γραπτὸ λόγο (ἔντυπο αὐτὴ τὴ φορὰ καὶ ὄχι χειρόγραφο).

Πράγματι, στοὺς παλαιότερους καταλόγους τῶν μοναστηριακῶν βιβλιοθηκῶν, ὅπου γιὰ διάφορους λόγους κάθε φορὰ γίνεται καταγραφὴ ὁλόκληρου τοῦ περιεχομένου ἢ μέρους μόνο, συναντᾶμε τὰ εἴδη ποὺ παραπάνω μνημονεύσαμε. Σὲ σπάνιες περιπτώσεις, μαζὶ μὲ τὰ χειρόγραφα καὶ τὰ ἔγγραφα καταγράφονται καὶ ἱερὰ σκεύη, ἀλλὰ τότε σαφῶς ξεχωρίζουν οἱ ἑνότητες, γιατὶ τὰ ἱερὰ λειτουργικὰ ἀντικείμενα, ποὺ δὲν ἀποτελοῦσαν γραπτὸ λόγο, βρῆκαν τὴ θέση τους στὸ σκευοφυλάκιο τῆς κάθε μονῆς.

Στὴ Δύση περισσότερο παρὰ στὴν Ἀνατολή, τὰ λυτὰ ἔγγραφα, ποὺ ἦταν καὶ τὰ

περισσότερα, ἀποτέλεσαν τὸ «ἀρχεῖο», μιὰ αὐτόνομη μονάδα ποὺ ἦταν κοντά, ἀλλὰ ὄχι μέσα στὴ βιβλιοθήκη. Στὴν Ἀνατολὴ ἀπὸ παλαιὰ τὸ «ἀρχεῖο» ἀποτελοῦσε καὶ ἀποτελεῖ ξεχωριστὴ μονάδα, ἀλλὰ ποὺ περιλαμβάνεται πάντα στὴ βιβλιοθήκη.

Τέλος, ἀκόμη μία ἀναγκαία διευκρίνιση: Πολλὰ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα ποὺ περιλαμβάνονται στὴ Βιβλιοθήκη, χειρόγραφα, ἔγγραφα καὶ ἔντυπα, ἔχουν πρόσθετα στοιχεῖα διακοσμήσεως (μικρογραφίες, μεταλλικό, ἐπίχρυσο ἢ ἐπάργυρο στολισμὸ τῆς σταχώσεως, βοῦλες χρυσές, μολύβδινες, κτλ.) ἢ ἄλλο καλλιτεχνικὸ διάκοσμο γιὰ τὸν ὁποῖο ἐνδιαφέρονται καὶ ἄλλοι κλάδοι τῆς ἱστορίας καὶ τῆς τέχνης. Αὐτὸ ὅμως τὸ ξεχωριστὸ χαρακτηριστικὸ δὲν εἶναι ἀρκετὸ γιὰ νὰ ἀποξενώσει τὸ ἀντικείμενο ἀπὸ τὴ Βιβλιοθήκη καὶ νὰ τὸ μεταστεγάσει στὸ σκευοφυλάκιο, παρὰ μόνο προσωρινὰ καὶ γιὰ λόγους ἐκθεσιακοὺς καὶ μουσειακούς. Κάτι περίπου ἀνάλογο, ἀλλὰ ὄχι ὅμοιο, συμβαίνει καὶ μὲ τὸν γραπτὸ καὶ ξυλόγλυπτο διάκοσμο τῶν ναῶν, γιὰ τὸν ὁποῖο ἐνδιαφέρεται καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ τέχνη. Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους τὸ κεφάλαιο γιὰ τὴ Βιβλιοθήκη περιλαμβάνει τὶς ἀκόλουθες τρεῖς ὑποενότητες. *Τὰ χειρόγραφα*, *Τὰ ἔγγραφα* καὶ *Τὰ ἔντυπα*, ποὺ ἐδῶ ἐξετάζονται καὶ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία ποὺ ἐπιβάλλει ὁ τίτλος τοῦ ἔργου: *Οἱ Θησαυροὶ τῆς Μονῆς Πάτμου.*

ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Τὰ χειρόγραφα, ἢ οἱ χειρόγραφοι κώδικες,[1] εἶναι ὁ ὑλικὸς χῶρος ὅπου αἰχμαλωτίζεται ὁ γραπτὸς λόγος, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ σειρά του εἶναι ἐκπεφρασμένος ἐνδιάθετος λόγος. Ἔτσι μία παλαιὰ βιβλιοθήκη εἶναι τράπεζα γνώσεων καὶ πληροφοριῶν ποὺ ἀναφέρονται σὲ ἕνα εὐρύτατο φάσμα τῆς ἱστορίας τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος. Τὰ χειρόγραφα ὅμως, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πολύτιμες πληροφορίες ποὺ περιέχουν, εἶναι καὶ αὐτὰ καθαυτὰ τεκμήρια καὶ μάρτυρες μιᾶς ἄλλης διαδικασίας καταγραφῆς τῶν ἐκφάνσεων τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος. Γιὰ τὴ διαδικασία αὐτὴ ἐνδιαφερόμαστε ἐξίσου σοβαρὰ οἱ μεταγενέστεροι, γιατὶ ἀποτελεῖ καὶ αὐτὴ στόχο ποὺ κεντρίζει τὴν ἔφεσή μας γιὰ γνώση, πληροφόρηση καὶ μάθηση.

Τέλος, ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ τονίσομε σχετικὰ μὲ τὰ χειρόγραφα, εἶναι ὅτι τὸ κάθε χειρόγραφο εἶναι μοναδικό (unicum), ὅσες φορὲς καὶ ἂν ἔχει μεταφερθεῖ τὸ περιεχόμενό του σὲ ἄλλα ἀντίγραφα. Αὐτὴ του ἡ μοναδικότητα ἐξάλλου εἶναι ποὺ τὸ καθιστᾶ σπάνιο εἶδος, ἀπρόσιτο στοὺς πολλοὺς καὶ ἀκριβό. Αὐτὸ ποὺ ξεχωρίζει τὸ χειρόγραφο ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα ἔργα τῶν ἀνθρώπινων χεριῶν, ποὺ εἶναι ἐξίσου μοναδικά, ὅπως π.χ. τὰ κάθε εἴδους καλλιτεχνήματα, εἶναι ὅτι πέρα καὶ ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει, περικλείει μηνύματα ποὺ πληροφοροῦν καὶ ἐπηρεάζουν τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὶς κοινωνίες καὶ προσδιορίζουν τὴ συμπεριφορά τους. Ἐφόσον ὅμως ἀπευθύνονται σὲ πολὺ λίγους, εἶναι ἐπόμενο καὶ ἡ ἀλλαγὴ ποὺ ἐπιφέρουν στὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ νὰ γίνεται μὲ ἀργὸ ρυθμό. Ὅταν ὅμως ξεπεραστεῖ ἡ μοναδικότητά τους, ὅπως συνέβη μὲ τὴν εὕρεση τῆς τυπογραφίας, καὶ ἀπευθύνονται ταυτόχρονα σὲ εὐρεῖες ἀνθρώπινες ὁμάδες, τότε καὶ ὁ ρυθμὸς μὲ τὸν ὁποῖο συντελοῦνται οἱ ἀλλαγὲς στὶς ἀνθρώπινες κοινωνίες, γίνεται πολὺ πιὸ γρήγορος καὶ τείνει νὰ γίνει τρομακτικός, ὅπως στὴν ἐποχή μας, ποὺ τὰ σύγχρονα ἠλεκτρονικὰ μέσα τείνουν νὰ ἀντικαταστήσουν τὴν μέσω τῶν βιβλίων πληροφόρηση καὶ ἐνημέρωση τοῦ ἀνθρώπου.

Ἡ Βιβλιοθήκη τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τῆς Πάτμου[2] ἔχει ὁρισμένες ἰδιαιτερότητες ποὺ πρέπει νὰ ἐπισημανθοῦν: α) Εἶναι μία ἀπὸ τὶς λίγες βυζαντινὲς βιβλιοθῆκες, ποὺ μέσω μιᾶς σειρᾶς ἱστορικῶν περιπετειῶν ἔφτασε ὡς τὶς μέρες μας χωρὶς καθόλου νὰ διακοπεῖ οὔτε προσωρινὰ ὁ βίος της. Ὑπάρχει δηλαδὴ μία συνέχεια 900 χρόνων, πρᾶγμα ποὺ σημαίνει ὅτι στοὺς θησαυροὺς ποὺ φυλάσσονται ἐκεῖ ἔχουν ἐπικαθήσει ἀναπόφευκτα «μνῆμες», καὶ ἀπὸ τὸ Αἰγαῖο ποὺ περιβάλλει τὸ νησί, καὶ ἀπὸ τὸν εὐρύτερο Ἑλληνισμό, ποὺ εἶναι πάρα πολὺ χρήσιμες γιὰ τὴ μελέτη τῆς ἱστορίας. β) Ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ μία ὀρθόδοξη μοναστηριακὴ βιβλιοθήκη, ποὺ συγκροτήθηκε στὰ τέλη τοῦ 11ου αἰώνα, δηλαδὴ μετὰ τὸ σχίσμα τῶν δύο Ἐκκλησιῶν, περιλαμβάνει ὅμως ἔργα ποὺ ἀνήκουν στοὺς αἰῶνες πρὶν ἀπὸ τὸ σχίσμα καὶ, φυσικά, καὶ στοὺς ἑπομένους. γ) Λόγω τῆς ἰδιομορφίας της καὶ τῆς ἱστορίας της, ἡ Βιβλιοθήκη ἔχει σχεδὸν μόνον ἑλληνικὰ χειρόγραφα. Τὴ σημασία ποὺ ἔχει ἡ διαπίστωση αὐτὴ μποροῦμε νὰ τὴν ἀντιληφθοῦμε καλύτερα ἂν θυμηθοῦμε τὴ βιβλιοθήκη τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ ἢ τὶς εὐρωπαϊκὲς βιβλιοθήκες ποὺ συγκροτήθηκαν οἱ μεταγενέστερα χρόνια. Στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Σινᾶ ἀντικατοπτρίζονται οἱ τύχες τῆς περιοχῆς· γίνεται αἰσθητὴ σήμερα ἡ παρουσία τῶν λαῶν ποὺ πέρασαν ἀπὸ ἐκεῖ ἢ ποὺ τὴν περιβάλλουν, ἐνῶ στὶς εὐρωπαϊκὲς βιβλιοθήκες δὲν ἀπεικονίζονται οἱ ἱστορικὲς περιπέτειες τῆς χώρας ὅπου βρίσκεται ἡ βιβλιοθήκη, ἀλλὰ ἡ συλλεκτικὴ μανία τῶν κοσμικῶν ἢ ἐκκλησιαστικῶν ἀρχόντων γιὰ συγκέντρωση θρησκευτικῶν ἢ καλλιτεχνικῶν καὶ πολιτιστικῶν θησαυρῶν, κυρίως τῆς Ἀνατολῆς.

Ἡ βαθμιαία καὶ διὰ μέσου τῶν αἰώνων συγκρότηση τῆς Βιβλιοθήκης, μετὰ τὴν ἵδρυση τῆς Μονῆς τὸ 1088, εἶναι μιὰ ἄλλη ἱστορία ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴ μελετήσει σὲ ἄλλα κείμενα.[3] Ἐκεῖνο ποὺ ἐδῶ μποροῦμε νὰ δοῦμε καὶ νὰ ποῦμε εἶναι ποιοι πραγματικὰ εἶναι οἱ θησαυροὶ τῆς Βιβλιοθήκης καὶ γιατὶ τοὺς ὀνομάζομε ἔτσι. Μιὰ ὄψη τοῦ θέματος εἶναι τὸ ἴδιο τὸ «τεθησαυρισμένο» *περιεχόμενο* τῶν χειρογράφων. Ἔτσι π.χ. γιὰ τὶς ἐπιστῆμες τῶν κειμένων τῆς Ἁγίας Γραφῆς (Π.Δ. καὶ Κ.Δ.) οἱ δεκάδες παλαιῶν χειρογράφων ποὺ σώζονται καὶ φυλάσσονται στὴν Πάτμο[4] εἶναι σπουδαία πηγὴ πλούτου, στὸν ὁποῖο δὲν θὰ πάψομε νὰ καταφεύγομε ὅσπου νὰ ἔχομε τὴν ὁριστικὴ ἔκδοση τῶν Γραφῶν (εἰκ. 1 καὶ 2). Μιὰ δεύτερη μεγάλη ὁμάδα εἶναι τὰ πατερικὰ κείμενα, τῶν ὁποίων ἡ συστηματικὴ μελέτη ἔχει ἀρχίσει μόνο τὶς τελευταῖες δεκαετίες. Ὁ Βασίλειος, ὁ Γρηγόριος καὶ ὁ Χρυσόστομος, γιὰ νὰ ἀναφέρομε τοὺς τρεῖς Μεγάλους Ἱεράρχες ποὺ εἶναι καὶ συγγραφεῖς πολυγραφότατοι, ἀντιπροσωπεύονται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου μὲ δεκάδες ἀπὸ ὀγκώδη χειρόγραφα ὁ καθένας, ὅλα πρώτης ποιότητος[5] (εἰκ. 3, 4 καὶ 6). Κοντά τους χορεύει ὁλόκληρη ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων παλαιότερων καὶ νεοτέρων, τῆς ὑστεροβυζαντινῆς δηλ. περιόδου, καὶ ἰδίως τῆς ἡσυχαστικῆς κινήσεως, ἀλλὰ καὶ τῆς μεταβυζαντινῆς, κοσμεῖ ποιοτικὰ τὰ ράφια τῆς πατμιακῆς Βιβλιοθήκης. Τὴν εἰκόνα τῶν ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων συμπληρώνουν οἱ ὑμνογράφοι καὶ μελῳδοί. Ἀρκεῖ νὰ σημειώσομε ἐδῶ ὅτι τὰ ἀρχαιότερα καὶ καλύτερα Κοντακάρια στὸν κόσμο, ποὺ περιέχουν ὕμνους τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ Μελῳδοῦ (ἀρ. 212-213, εἰκ. 5),[6] σώζονται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου καὶ εἶναι αὐτὰ στὰ ὁποῖα κυρίως στηρίχθηκαν οἱ ἀλλεπάλληλες ἐκδόσεις τῶν τελευταίων δεκαετιῶν.[7] Ἀξιόλογα ἐπίσης εἶναι τὰ μουσικὰ χειρόγραφα μὲ παλαιὰ παρασημαντική, εἱρμολόγια[8] καὶ στιχηράρια (εἰκ. 7), ὅπως καὶ πλῆθος χειρογράφων μὲ κείμενα τῶν γνωστῶν συνθετῶν καὶ μουσικοδιδασκάλων τῆς ὑστεροβυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου.

Ἡ κατηγορία τῶν *θύραθεν* κειμένων τῆς κλασικῆς καὶ μετακλασικῆς ἀρχαιότητας εἶναι ἀλήθεια ὅτι δὲν ἀντιπροσωπεύεται μὲ ἱκανὸ ἀριθμὸ χειρογράφων. Ὅμως πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου φυλασσόταν ὡς τὶς ἀρχὲς τοῦ περασμένου αἰώνα ὁ σημαντικότερος κώδικας τῶν ἔργων τοῦ Πλάτωνα, ἔργο τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Καισαρείας Ἀρέθα, ποὺ σήμερα συγκαταλέγεται, μαζὶ μὲ τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα καὶ ἄλλα πολύτιμα ἀντικείμενα, στοὺς θησαυροὺς τῆς πολιτιστικῆς μας κληρονομιᾶς ποὺ κοσμοῦν τὰ μουσεῖα καὶ τὶς βιβλιοθῆκες τῆς Ἀγγλίας.[9] Παρ' ὅλα αὐτά, θὰ μποροῦσαμε νὰ μνημονεύσομε τὸν ἀρχαιότερο κώδικα τῶν Ἱστοριῶν τοῦ Διοδώρου τοῦ Σικελιώτη,[9] τὸ ἀρχαιότερο Ἀνθολόγιο μὲ ρήσεις καὶ ἀποφθέγματα ἀρχαίων καὶ χριστιανῶν συγγραφέων,[10] σχόλια τοῦ Πρόκλου στὸν *Τίμαιο* τοῦ Πλάτωνα ἔργο ἴσως τῆς ἀντιγραφικῆς δραστηριότητας τοῦ Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης τραγῳδίες τοῦ Σοφοκλῆ, καὶ ἄλλα. Μεγάλη καὶ σπουδαία κατηγορία ἀποτελοῦν τὰ ἁγιολογικὰ κείμενα (βίοι ἁγίων, συναξάρια κτλ.) μὲ σημαντικὰ χειρόγραφα ποὺ ἀντιπροσωπεύουν σπάνια παράδοση, ὅπως π.χ. ὁ ἁγιολογικὸς κώδικας 254 τοῦ 10ου αἰώνα.[11]

Ἡ Ρητορικὴ γενικά, πρώτη στὶς προτιμήσεις τῆς βυζαντινῆς παιδείας, ἀντιπροσωπεύεται μὲ πολλοὺς τόμους λόγων, ὁμιλιῶν, ἐγκωμίων, πέρα ἀπὸ τὶς Σειρὲς ἢ ἑρμηνεῖες σὲ κείμενα τῶν Γραφῶν. Τὰ δογματικά, τὰ ἀσκητικά, οἱ κανόνες τῶν Συνόδων καὶ ἄλλοι, τὰ Τυπικά, τὰ Λεξικά, οἱ Ἀνθολογίες, δίνουν μιὰ ἀμυδρὴ εἰκόνα γιὰ τὰ ἐνδιαφέροντα ποὺ εἶχαν ἀνὰ τοὺς αἰῶνες οἱ πατέρες τῆς Μονῆς.

Δὲν εἶναι λίγοι οἱ κώδικες ποὺ ἀφοροῦν τὶς θετικὲς ἐπιστῆμες, τὴν ἰατρική, τὴν ἀστρονομία, τὰ μαθηματικὰ καὶ ἄλλες ἐξειδικευμένες μαθήσεις. Ἀλλὰ τὸ ἐνδιαφέρον μιᾶς ἑλληνορθόδοξης μονῆς ἐπικεντρώνεται καὶ στὸν μεταβυζαντινὸ ἑλληνισμό, γιατὶ ἡ Ὀρθοδοξία ἦταν καὶ ἡ κιβωτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους κατὰ τοὺς χρόνους τῆς μακρόχρονης δουλείας. Ἔτσι ὅλα τὰ εἴδη ποὺ μνημονεύσαμε πιὸ πάνω, τὰ ξαναβρίσκομε —προσαρμοσμένα βέβαια στὶς ἀνάγκες τῆς ἐποχῆς— στὰ μεταβυζαντινὰ χειρόγραφα, σχολικὰ ἢ πολεμικά, ἀντιρρητικὰ ἢ ἠθικοπλαστικά, *θύραθεν* ἢ ἐκκλησιαστικά. Ὅλος αὐτὸς ὁ πλοῦτος εἶναι ἀστείρευτη πηγὴ γιὰ τὴ μελέτη τῆς νεοελληνικῆς ἱστορίας, πολιτικῆς, ἐκκλησιαστικῆς, οἰκονομικῆς κτλ. Ὅλοι οἱ διδάσκαλοι τοῦ Γένους καὶ ὅλες οἱ μορφὲς τῆς παιδείας ἀδιακρίτως παρελαύνουν ἀπὸ τὶς χιλιάδες σελίδες τῶν μεταβυζαντινῶν χειρογράφων. Εἶναι περιττὸ νὰ μνημονεύσομε ἐδῶ καὶ τὶς ἑκατοντάδες Μαθηματάρια τῆς Πατμιάδας Σχολῆς, ποὺ λειτούργησε ἐπὶ δύο συνεχεῖς αἰῶνες καὶ κράτησε ἀναμμένη τὴ δάδα τῆς Ὀρθοδοξίας καὶ τῆς παιδείας τοῦ ἔθνους.

Πέραν ὅμως τοῦ περιεχομένου τῶν χειρογράφων της, μιὰ βυζαντινὴ βιβλιοθήκη, καὶ στὴν περίπτωσή μας ἡ Βιβλιοθήκη τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Πάτμου, παρουσιάζει καὶ ἄλλα θέματα ἐξίσου ἐνδιαφέροντα γιὰ μελέτη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα θὰ μπορούσαμε νὰ ἀπαριθμήσομε μερικά: Ἡ *ὕλη* π.χ. στὴν ὁποία εἶναι γραμμένα τὰ κείμενα ποὺ μνημονεύσαμε. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι δὲν ἔχομε παπύρους, γιατὶ ὁ πάπυρος δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διατηρηθεῖ σὲ ἕναν νησιωτικὸ χῶρο ὅπως ἡ Πάτμος, μὲ τὸ αἰγαιοπελαγίτικο κλίμα της. Ἀντίθετα, ἔχομε πολλὲς περγαμηνές, γιατὶ εἶναι μεγάλη ἡ ἀνθεκτική τους ἱκανότητα, παρὰ τὶς παθήσεις-νόσους ποὺ εἶναι δυνατὸν νὰ παρουσιάζουν κάποτε. Καὶ ἔχομε ἐπίσης κάθε εἴδους χάρτη, βομβύκινο, ἀνατολικό, δυτικὸ κτλ., ὕλη τῆς ὁποίας ἡ χρήση γενικεύτηκε πολὺ νωρίς, ὕστερα μάλιστα ἀπὸ τὴ βιομηχανοποίηση τῆς παραγωγῆς της στὶς περίφημες μεγαλουπόλεις τῆς μεσαιωνικῆς καὶ ἀναγεννησιακῆς Δύσεως.

Ὡς πρὸς τὸ *σχῆμα* τῶν χειρογράφων μποροῦμε νὰ παρατηρήσομε καὶ νὰ μελετήσομε τόσο τὸ παρελθὸν ὅσο καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ βιβλίου γενικά. Ἔτσι, παλαιοῦ σχήματος εἶναι τὰ εἰλητὰ ἢ εἰλητάρια (εἰκ. 8), τὰ ὁποῖα ἔγκαιρα περιορίστηκαν σὲ εἰδικὲς μόνο κατηγορίες κειμένων, ὅπως π.χ. οἱ λειτουργίες. Ἐξαίρεση σ' αὐτὸν τὸν κανόνα ἀποτελοῦν δύο πρόσφατα σχετικὰ εὑρήματα στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου· δύο εἰλητὰ δηλαδή, ποὺ τὸ ἕνα περιέχει τὸ βίο τοῦ ἁγίου Λεοντίου πατριάρχου Ἱεροσολύμων καὶ τὸ ἄλλο τὰ Σχόλια τοῦ Πρόκλου στὸν *Τίμαιο* τοῦ Πλάτωνα. Ἀξίζει ἐδῶ νὰ μνημονεύσομε ὅτι σχῆμα εἰλητοῦ εἶχαν κατ' ἐξοχὴν καὶ τὰ ἐπίσημα λυτὰ ἔγγραφα, αὐτοκρατορικὰ καὶ ἐκκλησιαστικά, τὰ ὁποῖα ὅμως, ὡς εἶδος, ἀνήκουν στὸ ἀρχεῖο (εἰκ. 9 καὶ 10). Σχετικὸ μὲ τὸ σχῆμα καὶ τὸν ὄγκο τῶν χειρογράφων εἶναι καὶ τὸ θέμα τῆς *σταχώσεως* καὶ τῆς τεχνικῆς της. Αὐτὴ ἡ ἐργασία, ἡ ὁποία ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἁπλὴ συρραφὴ τῶν διφύλλων, κυρίως ἀνὰ τέσσερα (τὰ λεγόμενα τετράδια, ὅπως τὰ σημερινὰ 16σέλιδα), ἐξελίσσεται τὶς πιὸ πολλὲς φορὲς σὲ ἐργασία καλλιτεχνικὴ μεγάλων ἀπαιτήσεων, μὲ ἔντυπη διακόσμηση, πολυτελὴ ἀμφίεση ἢ ἐπιδιακόσμηση μὲ ἀριστουργήματα τῆς μικροτεχνίας. (Βλ. Ἐκκλησιαστικὴ Ἀργυροχοΐα, εἰκ. 45-51).

Ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ *γραφὴ* καὶ ἡ ἐξέλιξή της. Στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου ἔχομε ὅλα τὰ στάδια τῆς ἐξελίξεως καὶ ὅλες τὶς μορφὲς ποὺ πῆρε ἡ ἑλληνικὴ γραφή: ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ μεγαλογράμματη, τὴ βιβλική, τὴν ἀγκιλωτή, ὡς τὴ μικρογράμματη μὲ ὅλες τὶς μορφές της (ἰδίως τῶν χρονολογημένων χειρογράφων[1]), μετὰ τὴν εὕρεση καὶ χρήση-θέσπισή της στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 9ου αἰώνα καὶ ὡς τὴ σημερινή της μορφή (εἰκ. 1-8). Μὲ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἐπιστήμης τῆς παλαιογραφίας καὶ τὴν περαιτέρω ἀνάπτυξή της σὲ ἐπὶ μέρους κλάδους, τὰ ἐνδιαφέροντά μας σήμερα ἐπεκτείνονται καὶ

στοὺς τρόπους *χαρακώσεως* τῆς περγαμηνῆς καὶ τῆς διαθέσεως τῶν φύλλων κατὰ τὴ χαράκωση, στὴν *ἀρίθμηση* τῶν τετραδίων, ὡς τὰ ὑδατόσημα (filigranes) τῶν χαρτώων κωδίκων, τὰ ὁποῖα μᾶς ὁδηγοῦν στὶς «βιομηχανίες χάρτου» ποὺ κατασκεύασαν τὴν ὕλη, καθορίζοντας ἔτσι καὶ τὴν ἀκριβὴ χρονολόγησή τους, μὲ προσέγγιση δεκαετίας.[1]

Τεράστιο κεφάλαιο, γιὰ τὸ ὁποῖο ἐνδιαφέρονται περισσότεροι κλάδοι τῆς ἐπιστήμης, εἶναι ἡ ἱστόρηση τῶν χειρογράφων μὲ *μικρογραφίες* (miniatures). Καὶ σ' αὐτὸ τὸ κεφάλαιο ἡ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου παρέχει πλουσιότατο ὑλικὸ γιὰ μελέτη. (Βλ. Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα, σ. 277 κ.ἑ.).

Μὲ τὴν ἀπομόνωση καὶ τὴ μελέτη ὅλων αὐτῶν τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων στοχεύομε στὴν ἐπιστημονικὴ γνώση ὄχι μόνο τῆς ἱστορίας τῆς γραφῆς καὶ τοῦ χειρογράφου-βιβλίου, ἀλλὰ καὶ τῆς εὐρύτερης ἱστορίας τοῦ χώρου καὶ τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὰ παρήγαγαν, τὶς οἰκονομικὲς παραμέτρους καὶ τὶς συναφεῖς διαδικασίες παραγωγῆς, διαθέσεως καὶ ἐμπορίας τοῦ «προϊόντος». Ἀνιχνεύομε καλλιγραφικὰ ἢ βιβλιοδετικὰ ἐργαστήρια, γραφεῖς κατὰ ἐπάγγελμα ἢ εὐκαιριακούς, κτήτορες, δωρητὲς ἢ ἀφιερωτές. Ὑπολογίζομε κατὰ ἐποχὲς τὴν τιμὴ τοῦ χειρογράφου-βιβλίου καὶ ἀπὸ τὶς ὑψηλές του τιμὲς καταλαβαίνομε γιατὶ τὸ βιβλίο δὲν ἦταν ἀγαθὸ προσιτὸ στὸ κάθε βαλάντιο. Ἀπὸ τὴ συνεκτίμηση καὶ αὐτῶν τῶν δεδομένων προσπαθοῦμε νὰ «ἀνασυγκροτήσομε» βιβλιοθῆκες αὐτοκρατορικές, πατριαρχικές, μοναστηριακὲς ἢ σπανιότατα «ἰδιωτικές».

Στὸ σύντομο αὐτὸ σημείωμα προσπαθήσαμε νὰ δείξομε ποιοὶ εἶναι οἱ «θησαυροὶ» τῆς Βιβλιοθήκης καὶ γιατὶ πρέπει νὰ τοὺς θεωροῦμε «θησαυρούς». Ὡς συνέπεια αὐτῆς τῆς θεωρήσεως ἔρχεται, γιὰ νὰ κλείσει ὁ λόγος περὶ τῶν χειρογράφων, μία σύνθετη ἐρώτηση: τί ἔγινε μὲ αὐτοὺς τοὺς θησαυροὺς ὡς σήμερα, τί γίνεται αὐτὴ τὴν ἐποχὴ καὶ τί προβλέπεται, ἢ καλύτερα, τί πρέπει νὰ γίνει;

Γιὰ νὰ μὴ μείνει ἀνεκμετάλλευτος αὐτὸς ὁ θησαυρός, ἄφωνος λόγος φυλακισμένος, καὶ γιὰ νὰ μὴν εἶναι ἐκτεθειμένος σὲ ποικίλους κινδύνους, γίνονται καὶ προτείνονται τὰ ἀκόλουθα: α) *Καταλογογράφηση*: Ἀπαίτηση τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης εἶναι νὰ καταλογογραφηθοῦν τὰ χειρόγραφα ὅλου τοῦ κόσμου μὲ τὴν ἀναλυτικὴ παλαιογραφικὴ καὶ κωδικολογικὴ μέθοδο ποὺ χρησιμοποιεῖται μὲ ἐπιτυχία καὶ μὲ ἄριστα ἀποτελέσματα ἀπὸ τὶς βιβλιοθῆκες χειρογράφων τοῦ Βατικανοῦ, τῶν Παρισίων καὶ τῆς Βιέννης. β) *Μικροφωτογράφηση*: Αἴτημα, ἀλλὰ καὶ ἐπίτευγμα, τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης εἶναι ἡ ἀποτύπωση τῶν χειρογράφων σὲ μικροφίλμ. Ἔτσι, καὶ τὸ περιεχόμενο δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ χαθεῖ, ἀλλὰ συγχρόνως γίνεται προσιτὸ στὴν ἔρευνα καὶ μάλιστα χωρὶς τὸ ἴδιο τὸ χειρόγραφο νὰ ἐκτίθεται στὴ φθορὰ ἀπὸ τὴ χρήση. Εἶναι ἀπαραίτητη, λοιπόν, ἡ μικροφωτογράφηση ὅλων τῶν χειρογράφων. γ) *Συντήρηση-ἀποκατάσταση*: Ὅπως ὅλοι οἱ θησαυροί, ἔτσι καὶ τὰ χειρόγραφα ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ συντήρηση (περιβάλλον γενικά, κλιματισμός, καθαριότητα, ὅροι ἀσφαλείας κτλ.), ἀποκατάσταση τῶν ἐφθαρμένων (restauro), διάγνωση τῶν ἀσθενειῶν καὶ ἔγκαιρη θεραπεία. δ) *Μελέτη*: Ἂς σημειωθεῖ ὅτι ἐπὶ μία εἰκοσιπενταετία ἡ συνεχὴς ἐρευνητικὴ καὶ ἀνακαινιστικὴ ἐργασία στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου ἔδωσε πολλὰ ἐναύσματα γιὰ ἔρευνες. Τὸ διεθνὲς ἐνδιαφέρον κινήθηκε καὶ οἱ παραγγελίες γιὰ μικροφίλμ ἔγιναν πιὸ συχνές, ἐνῶ αὐξήθηκαν καὶ οἱ ἐπισκέψεις ἐρευνητῶν γιὰ ἐπιτόπια μελέτη. Αὐτὸ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ ἔχομε πολλὲς ἐπιστημονικὲς ἐκδόσεις καὶ τὰ πατμιακὰ χειρόγραφα —καὶ λόγω τῆς σπουδαιότητάς τους— νὰ ἔχουν τὴν πρώτη θέση στὶς διεθνεῖς παλαιογραφικὲς καὶ κωδικολογικὲς ἔρευνες.

ΤΑ ΕΓΓΡΑΦΑ

ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΓΓΡΑΦΩΝ

Ἀπὸ ὅλες τὶς ἱστορικὲς πηγὲς ποὺ ἔχουν στὴ διάθεσή τους οἱ βυζαντινολόγοι, οἱ πιὸ σπάνιες, ἀλλὰ καὶ πιὸ πολύτιμες, εἶναι οἱ ἀρχειακές. Πέρα ἀπὸ τὴ φυσικὴ φθορὰ στὴν ὁποία ὑπόκειται τὸ ἀρχειακὸ ὑλικὸ μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ἡ λαίλαπα τῶν κατα-

στροφῶν ποὺ σάρωσε τὰ ἐδάφη τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, πρὶν καὶ μετὰ τὴν Ἅλωση, εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὴ μαζικὴ ἐξαφάνιση ἀρχείων καὶ ἀρχειακοῦ ὑλικοῦ. Δὲν διασώθηκε τίποτε σχεδὸν ἀπὸ τὰ συγκροτημένα κρατικὰ καὶ ἐκκλησιαστικὰ ἀρχεῖα τῆς πρωτεύουσας, τὰ διοικητικὰ καὶ ἐκκλησιαστικὰ κέντρα τῶν ἐπαρχιῶν, κτλ. Μόνο σὲ κάποια ἀπόμακρα ἱερὰ καθιδρύματα διαφυλάχθηκαν χειρόγραφα καὶ ἔγγραφα τῶν βυζαντινῶν αἰώνων, ὅπως στὸ Ἅγιον Ὄρος, στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ, στὰ Μετέωρα, στὴν Πάτμο, κ.ἀ.

Τὸ ἀρχεῖο τῶν βυζαντινῶν ἐγγράφων τῆς Πάτμου ἄρχισε νὰ συγκροτεῖται ἀμέσως μετὰ τὴν ἵδρυση τῆς Μονῆς στὰ 1088. Τὸν πρῶτο πυρήνα του ἀποτέλεσαν τὰ ἱδρυτικὰ χρυσόβουλλα καὶ τὰ συνοδευτικά τους ἔγγραφα, ὅπως «πρακτικὰ παραδόσεως» τῆς νήσου Πάτμου στὸν ὅσιο Χριστόδουλο, καθὼς καὶ ἄλλα ἔγγραφα ἀναφερόμενα στὴ νεοσύστατη Μονὴ καὶ στὶς κτήσεις της. Ὡστόσο, στὸ ἀρχεῖο τῆς Πάτμου περιῆλθαν τότε καὶ ἔγγραφα προγενέστερα, ἔγγραφα ποὺ εἶχε διαφυλάξει καὶ εἶχε φέρει μαζί του στὴν Πάτμο ὁ ἱδρυτὴς τῆς Μονῆς. Ὅπως εἶναι γνωστό, ὁ ὅσιος Χριστόδουλος πρὶν καταλήξει στὴν Πάτμο εἶχε παραμείνει σὲ μοναστικὰ κέντρα τῆς Μικρᾶς Ἀσίας καὶ τῶν γειτονικῶν νησιῶν (στὸ Λάτρος, στὴ Στρόβιλο, στὴν Κῶ), ἀπὸ ὅπου ὑποχρεώθηκε νὰ φύγει ἐξαιτίας τῆς ραγδαίας τότε προέλασης τῶν Τούρκων.

Μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς Μονῆς Πάτμου αὐξανόταν ὁλοένα καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἀρχείου της. Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ περιέρχονταν σ᾽ αὐτὸ καὶ ἔγγραφα προερχόμενα ἀπὸ ἄλλες ἀρχειακὲς (μοναστηριακὲς ἢ ἐκκλησιαστικὲς) συλλογές, ἀπὸ διάφορες κτήσεις καὶ μετόχια ποὺ ἀποκτοῦσε ἡ Μονὴ μετὰ τὸν 11ο αἰώνα στὰ μικρασιατικὰ παράλια καὶ σὲ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου.

Τὸ ἀρχεῖο αὐτὸ διασώζει σήμερα περὶ τὰ 150 βυζαντινὰ ἔγγραφα, στὸ πρωτότυπο ἢ σὲ ἐπικυρωμένα ἀντίγραφα τῶν βυζαντινῶν αἰώνων. Τὰ ἔγγραφα αὐτὰ συγκροτοῦν μία ἀπὸ τὶς ἀξιολογότερες συλλογὲς βυζαντινῶν ἐγγράφων ποὺ ἔχουν διασωθεῖ. Χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο του 11ου αἰώνα ὡς τὸν 15ο αἰώνα. Εἰδικότερα, ἔχουμε: 35 ἔγγραφα τοῦ 11ου, 27 τοῦ 12ου, 65 τοῦ 13ου καὶ 6 τοῦ 14ου – 15ου αἰώνα (καθὼς καὶ κάποια πλαστὰ ἢ ὕποπτα ἔγγραφα τῆς ἴδιας ἐποχῆς).

Τὰ ἔγγραφα τοῦ ἀρχείου ποὺ δὲν διασώθηκαν, γιὰ τὰ ὁποῖα ὅμως ὑπάρχουν μαρτυρίες, εἶναι πολὺ περισσότερα. Ἀπὸ ἕνα καὶ μόνον ἔγγραφο, ποὺ συμπτωματικὰ διασώθηκε, ἕναν Κατάλογο ἐγγράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 12), μαθαίνουμε ὅτι σὲ κάποια ταξινόμηση τοῦ ἀρχείου ποὺ ἔγινε τότε, 200 περίπου ἔγγραφα διαχωρίστηκαν ἀπὸ τὸ ἐν χρήσει ἀρχεῖο καὶ *ἐνεβλήθησαν εἰς τὰ σακκούλια ὡς ἄχρηστα*. Πρόκειται γιὰ ἔγγραφα ἀπὸ τὸ Λάτρος, τὴν Κῶ, τὴ Στρόβιλο, τὴν Ἰκαρία κτλ. Ἀπὸ τὰ ὑπερδιακόσια αὐτὰ ἔγγραφα σώθηκαν μόνο 15.

Ἐξάλλου, ἂν λάβουμε ὑπόψη καὶ τὰ ἔγγραφα ποὺ δὲν διασώθηκαν, ἀλλὰ μνημονεύονται μέσα στὸ κείμενο τῶν ἐγγράφων ποὺ ἔχουν διασωθεῖ, ὑπολογίζουμε ὅτι τὸ σύνολο τῶν ἐγγράφων ποὺ εἶχαν *ἀπολυθεῖ* ὑπὲρ τῆς Μονῆς ξεπερνοῦσε τὰ 500 (ἔγγραφα δημόσια καὶ ἰδιωτικά, ἀναφερόμενα στὴ Μονὴ καὶ στὶς κτήσεις της, ἢ ἔγγραφα ποὺ περιῆλθαν στὴ Μονὴ γιὰ διάφορους λόγους κτλ.).

Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ μοναχοὶ λάβαιναν ἰδιαίτερη φροντίδα γιὰ τὴ διαφύλαξη τοῦ ἀρχείου τῆς Μονῆς. Αὐτὸ ἐπέβαλλαν γενικὰ οἱ ἐσωτερικοὶ κανονισμοὶ (τὰ «Τυπικὰ») τῶν μονῶν. Εἰδικότερα ὁ ὅσιος Χριστόδουλος στὴν *Ὑποτύπωσή* του σημειώνει: *...αὐτὸς δὲ ὁ ἐκκλησιάρχης καὶ τὰ βιβλία μέντοι καὶ χαρτῶα τῆς μονῆς δικαιώματα καὶ εἴ τι ἄλλο τῆς ἐκκλησίας ὀφείλει μετὰ ἀπογραφῆς παραλαμβάνειν καὶ σὺν ἐπιμελείᾳ φυλάττειν.*[1]

Κατὰ καιροὺς γινόταν νέα ταξινόμηση τοῦ ἀρχειακοῦ ὑλικοῦ ποὺ εἶχε συσσωρευθεῖ, καὶ ἐκκαθάριση τοῦ ἐν χρήσει ἀρχείου ἀπὸ τὸν ὄγκο τῶν ἐγγράφων ποὺ δὲν εἶχαν πιὰ καμιὰ πρακτικὴ χρησιμότητα. Παράλληλα, ἀνώμαλες περιστάσεις συνέτειναν στὴν ἀπώλεια ἀκόμη καὶ ὁλόκληρων *ἀποδέσμων* ἢ τμημάτων τοῦ ἀρχείου. Σὲ πατμιακὸ ἔγγραφο τοῦ 1267 ἢ 1282 ἀναφέρεται ὅτι, ὕστερα ἀπὸ μιὰ πειρατικὴ ἐπιδρομὴ στὴ μονὴ

Σπονδῶν (ποὺ ἦταν μετόχι τῆς μονῆς Πάτμου στὴν Κῶ, χάθηκαν ὅλα τὰ «χαρτῶα δικαιώματα» τῆς Μονῆς.

Τὰ αὐτοκρατορικὰ ἔγγραφα τοῦ ἀρχείου τῆς Πάτμου (συνολικὰ 53) συγκροτοῦν μιὰ πλούσια καὶ ἐνδιαφέρουσα συλλογή. Πολλὰ ἀπ᾽ αὐτὰ εἶναι *χρυσόβουλλα*, ἔγγραφα ἐντυπωσιακά: εἶναι σὲ περγαμηνὴ ἢ σὲ χαρτί (δυσεύρετο τὴν ἐποχὴ ἐκείνη), ἔχουν φροντισμένη γραφή, διακοσμητικὰ γράμματα στὴν ἀρχή, καὶ στὸ τέλος τὴν ἰδιόχειρη μεγάλη ὑπογραφὴ τοῦ αὐτοκράτορα, γραμμένη μὲ *κιννάβαρι* (κόκκινο μελάνι). Ἀποτελοῦν κυλίνδρους (*εἰλητάρια*), μήκους δύο ἢ τριῶν μέτρων, καὶ εἶχαν κρεμασμένη στὸ κάτω μέρος τὴ χρυσὴ βούλα τοῦ αὐτοκράτορα. Ἦταν τὰ ἐπισημότερα ἔγγραφα τῶν βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων. Μ᾽ αὐτὰ ὁ αὐτοκράτωρ παραχωροῦσε ἢ ἀνανέωνε φορολογικὲς ἀπαλλαγὲς ἢ ἄλλα προνόμια σὲ ὑπηκόους του (ἢ ἱδρύματα) ἢ σὲ ξένες δυνάμεις (Πάπας, Βενετία κτλ.).

Στὴν Πάτμο σώζονται αὐτοκρατορικὰ ἔγγραφα τοῦ Μιχαὴλ Ζ΄ Δούκα, τοῦ Νικηφόρου Βοτανειάτη, τοῦ Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ καὶ τῆς μητέρας του Ἄννας Δαλασσηνῆς, τοῦ Ἰωάννου καὶ Μανουὴλ Κομνηνοῦ, τοῦ Ἀλεξίου καὶ Ἰσαακίου Ἀγγέλου, τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου καὶ τῆς συζύγου του Θεοδώρας, τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄ καὶ Ἀνδρονίκου Γ΄ κτλ., ἔγγραφα ποὺ καλύπτουν μιὰ χρονικὴ περίοδο τεσσάρων περίπου αἰώνων, ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο του 11ου ὡς τὸν 15ο αἰώνα.

Τὸ ἱδρυτικὸ χρυσόβουλλο μὲ τὸ ὁποῖο ὁ Ἀλέξιος Α΄ Κομνηνὸς παραχωροῦσε τὸ 1088 στὸν Χριστόδουλο τὴ νῆσο Πάτμο (εἰκ. 9) παραδίδει ταυτόχρονα τὸν ἐκτενέστερο σωζόμενο κατάλογο φορολογικῶν ἀπαλλαγῶν – δεῖγμα τῆς ἐκτίμησης τοῦ αὐτοκράτορα πρὸς τὸν Χριστόδουλο καὶ τῆς σημασίας ποὺ ἀπέδιδε στὴν ἵδρυση τῆς Μονῆς Πάτμου.

Ἄλλα αὐτοκρατορικὰ ἔγγραφα τῆς Πάτμου (εἰκ. 10) δίνουν μοναδικὲς κάποτε πληροφορίες γιὰ τὴν πολύπλοκη διαδικασία ἐκχώρησης κτήσεων, διαδικασία ποὺ ὑποδηλώνει ἄρτια ὀργανωμένες κρατικὲς ὑπηρεσίες, ὅπως λ.χ. *πιττάκια* τοῦ Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ, ποὺ καταστρώθηκαν διαδοχικὰ σὲ διάφορα σέκρετα γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ ἡ δωρεὰ τῆς Πάτμου στὸν Χριστόδουλο[1] (εἰκ. 11).

Στὴν πίσω ὄψη (verso) ἑνὸς χρυσόβουλλου τοῦ Νικηφόρου Βοτανειάτη (1079) σώζεται μοναδικὸ «σημείωμα» γραμμένο μὲ τὸ χέρι τοῦ αὐτοκράτορα. Γιὰ τὴ συνήθεια αὐτὴ τῶν αὐτοκρατόρων νὰ γράφουν καὶ στὴν πίσω ὄψη τῶν ἐγγράφων ὑπῆρχαν μόνο μαρτυρίες τῶν πηγῶν καὶ κανένα δεῖγμα.

Γενικότερα, ἡ μελέτη τῶν «σημειωμάτων» τοῦ νώτου τῶν ἐγγράφων τῆς Πάτμου μᾶς ὁδήγησε σὲ ἐνδιαφέρουσες διαπιστώσεις. Ἔτσι λ.χ. βλέπουμε ὅτι στὰ τέλη τοῦ 11ου αἰώνα τὰ σημειώματα ποὺ ἔθεταν πάνω στὰ «κολλήματα» ἀνώτεροι κρατικοὶ ὑπάλληλοι εἶναι γραμμένα μὲ τεράστια γράμματα ποὺ φτάνουν καὶ τὰ 18 ἑκατοστά.[2]

Πέρα ἀπὸ ὅσα ἔχουν ἤδη ὑπογραμμιστεῖ, ἡ ἀξία καὶ ἡ σημασία τοῦ ἀρχείου τῶν βυζαντινῶν ἐγγράφων τῆς Πάτμου εἶναι πολὺ μεγάλη, γιὰ πολλοὺς καὶ διαφορους λόγους:

1. Ὅπως εἰπώθηκε ἤδη, τὸ ὑλικὸ αὐτὸ δὲν προέρχεται μόνον ἀπὸ τὴ Μονὴ Πάτμου. Προέρχεται ἀπὸ ἕναν εὐρύτερο γεωγραφικὸ χῶρο, στὸν ὁποῖο καὶ ἀναφέρεται, ποὺ ἐκτείνεται ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία ὡς τὴν Εὔβοια καὶ ἀπὸ τὴν Κρήτη ὡς τὴ Λῆμνο. Εἰδικότερα, στὸ ἀρχεῖο τῆς Πάτμου διαφυλάχθηκαν τὰ μόνα σχεδὸν σωζόμενα σήμερα βυζαντινὰ ἔγγραφα (σὲ πρωτότυπο ἢ σὲ ἐπικυρωμένα ἀντίγραφα) ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία.

2. Τὸ ὑλικὸ αὐτὸ παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία περιεχομένου καὶ διαφωτίζει πολλὲς πτυχές, ὄχι μόνο τοῦ μοναστικοῦ βίου, τῆς ὀργάνωσης καὶ τῆς λειτουργίας τῶν μονῶν, ἀλλὰ καὶ τῆς διοικητικῆς ὀργάνωσης τοῦ βυζαντινοῦ κράτους, τῆς οἰκονομικῆς ἱστορίας τῶν βυζαντινῶν αἰώνων κτλ.

Γιὰ τὴν ἵδρυση καὶ τὴν παραπέρα ἀνάπτυξη τῆς Μονῆς Πάτμου ἐκδίδονταν, ὅπως εἴπαμε, αὐτοκρατορικὰ καὶ ἄλλα διατάγματα, μὲ τὰ ὁποῖα παρέχονταν φορολογικὲς ἀπαλλαγὲς ἢ ἐλαφρύνσεις. Τὰ «προνόμια» αὐτὰ τὰ ἀνανεώνουν, καὶ συνήθως τὰ ἐπεκτείνουν, οἱ κατὰ καιροὺς αὐτοκράτορες. Κρατικὲς ὑπηρεσίες ἀναλάμβαναν τὴν ἐφαρμογὴ

τῶν ἑκάστοτε ἀποφάσεων. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἐκκλησιαστικές, στρατιωτικὲς ἢ διοικητικὲς ἀρχὲς ἐπενέβαιναν στὶς ὑποθέσεις τῆς Μονῆς καὶ τῶν μετοχίων της. Φοροτεχνικοὶ ὑπάλληλοι καταμετροῦσαν τὶς κτήσεις της. Ποικίλες διενέξεις καὶ διαφορὲς ποὺ ἀναφύονταν κατὰ καιροὺς ἀπαιτοῦσαν διακανονισμό. Γιὰ τὴν ἐπίλυση τῶν προβλημάτων αὐτῶν *ἀπολύονταν* εἰδικὰ κάθε φορὰ ἔγγραφα ἀπὸ διάφορες ὑπηρεσίες, κρατικὲς ἢ ἄλλες. Ἡ ποικιλία αὐτὴ τῶν θεμάτων στὰ ὁποῖα ἀναφέρονται τὰ ἔγγραφα τοῦ πατμιακοῦ ἀρχείου (παροχὴ προνομίων, φόροι, δασμοί, πάροικοι, διακίνηση προϊόντων, πλοίων κτλ.) εἰσάγει τὸ μελετητὴ στὸν πολυδαίδαλο κρατικὸ μηχανισμὸ καὶ παρέχει κάποιες μοναδικὲς μαρτυρίες γιὰ τὴ λειτουργία ὁρισμένων θεσμῶν.[1]

Παράλληλα, τὰ ἔγγραφα τοῦ ἀρχείου τῆς Πάτμου παρέχουν κάποτε πολύτιμες ἱστορικὲς μαρτυρίες γιὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς στὸ χῶρο τοῦ νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου ἢ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ἀπ' τὰ τέλη τοῦ 11ου ὡς τὸν 14ο ἢ 15ο αἰώνα (ἐπιδρομὲς Τούρκων, ἰταλῶν πειρατῶν, κτλ.).

3. Τὸ ἀρχεῖο τῆς Πάτμου περιλαμβάνει, ὅπως εἴδαμε, μεγάλον ἀριθμὸ ἐγγράφων ποὺ ἀνάγονται στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 11ου αἰώνα. Τὰ βυζαντινὰ ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης εἶναι ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα ποὺ ἔχουν διασωθεῖ. Ὡς πρὸς αὐτό, τὸ ἀρχεῖο τῆς Πάτμου, μόνο μὲ τὸ ἀρχεῖο τῆς Μεγίστης Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὄρους μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ.

4. Τὸ ἀρχεῖο τῆς Πάτμου περιέχει μερικὰ σπάνια, ἢ καὶ μοναδικὰ σήμερα, δείγματα ἀπὸ διάφορα εἴδη βυζαντινῶν ἐγγράφων. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικά: α) Ἕνα μακρότατο εἰλητάριο, ὅπου ἔχουν καταστρωθεῖ ὅσα ἔγγραφα εἶχαν σχέση μὲ τὴν ἔγγεια ἰδιοκτησία τῆς Μονῆς κατὰ τοὺς πρώτους μετὰ τὴν ἵδρυσή της χρόνους· τὸ ἔγγραφο αὐτὸ εἶναι πολὺ σημαντικὸ καὶ ἀπὸ διπλωματικὴ ἄποψη.[2] β) Μοναδικὰ ἔγγραφα τοῦ *σεκρέτου τῆς θαλάσσης*. γ) Ἕνα *σιγίλιον* μὲ τὴν ὑπογραφὴ *ὁ δοῦλος τῆς πανσαιβάστου σαιβαστῆς Ἄννης τῆς Κομνηνῆς*. δ) Ἕναν *ὁρισμὸ* τῆς αὐτοκράτειρας Θεοδώρας τῆς Παλαιολογίνας στὸ πρωτότυπο[3] καὶ πολλὰ ἄλλα.

Συνολικὴ διπλωματικὴ ἔκδοση τῶν βυζαντινῶν ἐγγράφων τῆς Πάτμου ἀνέλαβε νὰ παρουσιάσει τὸ Κέντρο Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν.[4]

ΕΓΓΡΑΦΑ ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΩΝ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

Τὸ ἀρχεῖο τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Πάτμου περιλαμβάνει 27 ἔγγραφα δημοσίων λειτουργῶν τοῦ Βυζαντίου. Σχεδὸν ὅλα σώζονται στὸ πρωτότυπο ἢ σὲ ἐπικυρωμένο ἀντίγραφο (ἐκτὸς ἀπὸ δύο, ἕνα σὲ ἁπλὸ ἀντίγραφο καὶ ἕνα πλαστό). Ἔτσι ἀποκτοῦν ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὴ διπλωματικὴ μελέτη τοῦ εἴδους.

Τὰ ἔγγραφα αὐτὰ πρέπει βέβαια νὰ συσχετιστοῦν μὲ τὰ ἀντίστοιχα αὐτοκρατορικά, γιατὶ συχνὰ ἀναφέρονται στὶς ἴδιες ὑποθέσεις καὶ ἀλληλοσυμπληρώνονται. Γενικὰ τὰ ἔγγραφα τῶν δημοσίων λειτουργῶν τοῦ βυζαντινοῦ κράτους ἀποτελοῦν *ἐφαρμογὴ* συγκεκριμένων αὐτοκρατορικῶν ἀποφάσεων ἢ ἐντολῶν καί, καθὼς βασίζονται στὸ ἰσχύον τότε δίκαιο, ἀντικατοπτρίζουν τὴν πραγματικότητα καὶ εἶναι ἀδιάψευστοι καὶ ἀντικειμενικοὶ μάρτυρες τῆς ἐποχῆς τους. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἀποτελοῦν πολύτιμη καὶ συχνὰ μοναδικὴ πηγὴ γιὰ τὴ μελέτη τῶν θεσμῶν καὶ τῆς διοικήσεως, τῆς κοινωνίας καὶ τῆς οἰκονομίας —ἰδιαίτερα τῶν σχέσεων γαιοκτησίας καὶ τῆς αὐτοκρατορικῆς δημοσιονομικῆς πολιτικῆς. Ταυτόχρονα περιέχουν σημαντικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ μελέτη τῶν τοπωνυμίων μιᾶς περιοχῆς, τῶν κυρίων ὀνομάτων καὶ ἐπωνύμων, καθὼς καὶ τῆς γλώσσας. Ὑπογραμμίζω ἰδιαίτερα αὐτὸ τὸ σημεῖο, ποὺ μόλις τὰ τελευταῖα χρόνια ἄρχισε νὰ ἐπισημαίνεται καὶ νὰ ἀξιοποιεῖται. Γιατὶ τὰ ἔγγραφα τῶν δημοσίων λειτουργῶν, ἀντίθετα ἀπὸ τὰ αὐτοκρατορικὰ ποὺ ἀκολουθοῦν ὁρισμένο τυπικό, δὲν ὑπόκεινται σὲ αὐστηροὺς κανόνες καὶ γι' αὐτὸ παρουσιάζουν μεγαλύτερη ἐλευθερία στὴ διατύπωση. Ἐξάλλου, καθὼς οἱ ὑπάλληλοι ποὺ τὰ συντάσσουν ἔχουν συχνὰ περιορισμένη μόρφωση καὶ δὲν χειρίζονται μὲ εὐχέρεια τὴν ἐπίσημη γλώσσα τῆς κρατικῆς γραμματείας, τὰ ὑπαλ-

ληλικὰ ἔγγραφα βρίσκονται πιὸ κοντὰ στὴν ὁμιλούμενη γλώσσα τῆς ἐποχῆς. Προσθέτω ἀκόμη ὅτι, ἐπειδὴ πολλὲς φορὲς συντάσσονται στὴν ἐπαρχία, συμβαίνει νὰ ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὴν τοπικὴ διάλεκτο καὶ ἔτσι νὰ διασώζουν διαλεκτικοὺς τύπους. Ἔτσι π.χ. δύο πατμιακὰ ἔγγραφα τῶν ἐτῶν 1271 καὶ 1288 ποὺ συντάχθηκαν στὴν Κῶ περιέχουν ἰδιωματισμοὺς καὶ χαρακτηριστικὲς ἐκφράσεις τῆς τοπικῆς διαλέκτου.

Τὰ ἔγγραφα τῶν δημοσίων λειτουργῶν τοῦ πατμιακοῦ ἀρχείου ἐκτείνονται χρονολογικὰ σὲ περισσότερο ἀπὸ δύο αἰῶνες: ἀπὸ τὸ 1073 ὡς τὸ 1288. Ἕνα τμῆμα τους ἀνάγεται στὸν 11ο καὶ 12ο αἰώνα, στοὺς χρόνους τῆς μεγάλης ἀνάπτυξης τῆς γραφειοκρατίας, ἐνῶ τὰ περισσότερα ἀνήκουν στὸν 13ο αἰώνα, δηλαδὴ σὲ μιὰ ἐποχὴ μεταβολῶν τῶν δημοσίων ὑπηρεσιῶν, ἐξαιτίας ἀκριβῶς τῶν μεγάλων πολιτικῶν γεγονότων (ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολης ἀπὸ τοὺς Φράγκους τὸ 1204, ἀνασύσταση τῆς αὐτοκρατορίας στὴ Νίκαια, ἀνάκτηση τῆς Βασιλεύουσας τὸ 1261), ποὺ προκάλεσαν σημαντικὲς ἀλλαγὲς στὴ δομὴ καὶ λειτουργία τοῦ κράτους. Γι' αὐτὸ τὰ ἔγγραφα αὐτὰ ἀποτελοῦν πολύτιμη πηγὴ γιὰ τὴ μελέτη τῆς λειτουργίας καὶ τῆς ἐξέλιξης τοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ τῆς αὐτοκρατορίας.

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄποψη περιεχομένου παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία θεμάτων καὶ παρέχουν οὐσιαστικὲς καὶ συχνὰ μοναδικὲς εἰδήσεις ὄχι μόνο γιὰ τὴν ἴδια τὴ Μονὴ καὶ τὴ νῆσο, ἀλλὰ καὶ γιὰ περιοχὲς τῆς Μικρᾶς Ἀσίας (κυρίως τὴ Μίλητο καὶ γενικότερα τὴν περιοχὴ τοῦ Μαιάνδρου κ.ἄ.) ἢ γιὰ κοντινὰ καὶ μακρινὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου, ὅπως τὴ Λειψώ, Λέρο, Κάλυμνο καὶ Κῶ, τὴ Λῆμνο καὶ τὴν Κρήτη, ὅπου ἡ Μονὴ εἶχε μετόχια ἢ κτήματα ἢ καὶ ἐμπορικὲς καὶ γενικὰ οἰκονομικὲς συναλλαγές. Ἕνας ἀριθμὸς ἐγγράφων ἀναφέρεται στὰ πλοῖα τῆς Μονῆς. Ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὰ σχετικὰ ἔγγραφα, ἡ Μονὴ τοῦ Θεολόγου εἶχε πλοῖα ἰδιόκτητα, μὲ τὰ ὁποῖα ἐξασφάλιζε τὸν ἀνεφοδιασμό της, διενεργοῦσε τὴ μεταφορὰ προϊόντων – ποὺ τῆς παραχωροῦνταν ἀπὸ ἄλλες περιοχὲς ἢ ποὺ παρῆγαν οἱ κτήσεις της , ἀλλὰ καὶ τὸ ἐμπόριό της. Ἀπὸ τὰ σχετικὰ ἔγγραφα πληροφορούμαστε ὅτι τὸ 1195 ἡ Μονὴ κατεῖχε πλοῖο ἢ πλοῖα συνολικῆς χωρητικότητας 1.500 θαλασσίων μοδίων καὶ ὅτι τὸ 1199 ἡ δύναμή τους αὐξήθηκε σὲ 2.000 θαλασσίους μοδίους. Τὰ πλοῖα αὐτὰ μποροῦσαν νὰ προσεγγίζουν, ἀπαλλαγμένα ἀπὸ τοὺς συνήθεις φόρους καὶ δασμούς, σὲ ὅλα τὰ λιμάνια τῆς αὐτοκρατορίας καὶ μιὰ φορὰ τὸ χρόνο στὴν ἴδια τὴν Κωνσταντινούπολη. Τὸ 1273, ἄλλο ἔγγραφο μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὰ τέσσερα «σανδάλια» (=μικρὰ πλοῖα) τῆς Μονῆς μποροῦσαν νὰ προσεγγίζουν *εἰς τὰς παραιγιαλίους χώρας διά τινας πραγματείας*, χωρὶς νὰ πληρώνουν φόρο.

Ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ὑπαλληλικῶν ἐγγράφων ἀναφέρω ἰδιαίτερα τὸ *πρακτικὸν τῆς παραδόσεως τῆς νήσου Πάτμου* πρὸς τὸν ἱδρυτὴ τῆς Μονῆς ὅσιο Χριστόδουλο (Αὔγουστος 1088) (εἰκ. 11), ὄχι μόνο γιατὶ εἶναι τὸ δεύτερο σὲ σημασία ἔγγραφο μετὰ τὸ χρυσόβουλλο τῆς δωρεᾶς γιὰ τὴν ἵδρυση τῆς Μονῆς, ἀλλὰ καὶ γιατὶ κατὰ τὴ διαδικασία καταμέτρησης τῆς νήσου περιγράφει μὲ ἐνάργεια τὴν κατάσταση τῆς Πάτμου πρὶν ἀπὸ τὴν ἵδρυση τῆς Μονῆς: ὁ ἁρμόδιος ἀξιωματοῦχος βρῆκε τὴ νῆσο *ἔρημον ὅλην καὶ κεχερσωμένην, ἄνυδρον*, χωρὶς δέντρα *εἰμὴ μόνον ξηροαχλάδας εἴκοσιν* καὶ χωρὶς σπίτια ἢ ἄλλα κτίρια, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ *πενιχρὸν εὐκτήριον* τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, τὸ μόνο ποὺ ἀπέμεινε ἀπὸ τὸν ἄλλοτε *μέγιστον ναόν*.

Ἐπίσης ἀναφέρω τρεῖς *πράξεις τοῦ σεκρέτου τῆς θαλάσσης* (τῶν ἐτῶν 1195, 1199, 1203), ποὺ ἀφοροῦν τὴ διαδικασία καταμέτρησης τῆς χωρητικότητας πλοίων τῆς Μονῆς ἀπὸ τὶς ἁρμόδιες ὑπηρεσίες τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τὴν παράδοσή τους στὴ διαιοῦχο Μονή (εἰκ. 13). Οἱ τρεῖς αὐτὲς «πράξεις» εἶναι σπάνια δείγματα τῆς βυζαντινῆς διπλωματικῆς, καὶ γιὰ τὸ περιεχόμενό τους ἀλλὰ καὶ γιατὶ ἀποτελοῦν τὰ μοναδικὰ ἔγγραφα τοῦ εἴδους καὶ ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ἔγγραφα τῶν κεντρικῶν ὑπηρεσιῶν τοῦ βυζαντινοῦ κράτους ποὺ μᾶς διασώθηκαν. Ὑπογραμμίζω τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς πράξεις χρονολογεῖται τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1203 καὶ ἔτσι παρέχει τὴν ἄμεση μαρτυρία ὅτι ὡς τὶς παραμονὲς τῆς ἁλώσεως τῆς Πόλης ἀπὸ τοὺς Φράγκους (Ἀπρίλιος 1204) οἱ κεντρικὲς δημόσιες ὑπηρεσίες λειτουργοῦσαν κανονικά.

Ἐπισημαίνω ἀκόμη τρία ἔγγραφα τοῦ *ἐπὶ τοῦ κανικλείου* (τοῦ ἔτους 1273) (εἰκ. 14), δηλ. τοῦ ἀξιωματούχου τῆς αὐτοκρατορικῆς γραμματείας, ποὺ ἦταν ἐπιφορτισμένος νὰ φυλάσσει τὴν αὐτοκρατορικὴ μελάνη, τὴν *κιννάβαρι*, καὶ εἶχε γενικὰ τὸν ἔλεγχο τῶν αὐτοκρατορικῶν ἐγγράφων. Τὰ ἔγγραφα αὐτὰ ἀποτελοῦν μοναδικὰ δείγματα τοῦ εἴδους.

Ὁρισμένα εἴδη ἐγγράφων δημοσίων λειτουργῶν ἔφεραν μολύβδινη σφραγίδα (*μολυβδόβουλλο*) τοῦ ἐκδίδοντος ἀξιωματούχου. Ἀπὸ αὐτὲς λίγες ἔχουν διασωθεῖ: ἀνάμεσά τους τὸ μολυβδόβουλλο τοῦ πρωτοβεστιαρίτου Γεωργίου Ζαγαρομμάτου, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ ἀπὸ ἄποψη τέχνης θαυμάσιο δεῖγμα τοῦ εἴδους (εἰκ. 15–16).

Μελετώντας τὰ ὑπαλληλικὰ ἔγγραφα τοῦ πατμιακοῦ ἀρχείου παρακολουθοῦμε τὶς προσπάθειες τῶν μοναχῶν νὰ διατηρήσουν καὶ νὰ αὐξήσουν τὶς κτήσεις τῆς Μονῆς καὶ νὰ ἐπιτύχουν τὴν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τοὺς φόρους καὶ τὶς ἄλλες ὑποχρεώσεις πρὸς τὸ δημόσιο. Παρακολουθοῦμε ἐπίσης τὴν πολιτικὴ τῶν βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων ἀπέναντι στὸ σπουδαῖο αὐτὸ μοναστικὸ κέντρο καὶ ἀντλοῦμε στοιχεῖα γιὰ τὴ γενικότερη δημοσιονομικὴ πολιτική τους.

ΤΑ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΑ, ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑΚΑ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ

Ἡ Μονὴ τῆς Πάτμου, διάσημο κέντρο τῆς Ὀρθοδοξίας ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἵδρυσής της, εἶχε, ὅπως εἶναι φυσικό, στενὲς ἐπαφὲς μὲ τὸ Πατριαρχεῖο. Οἱ σχέσεις αὐτὲς εἶχαν ἀρχίσει μὲ τὸν ἱδρυτὴ τῆς Μονῆς πρὶν ἀκόμη ἔρθει στὸ νησὶ τῆς Ἀποκάλυψης. Ὁ Χριστόδουλος, φημισμένος μοναχὸς τὴν ἐποχή του, εἶχε διατελέσει ἡγέτης τῶν μονῶν τοῦ ὄρους Λάτρους στὴν περιοχὴ τῆς Μιλήτου τὴν ἐποχὴ τῶν πρώτων τουρκικῶν ἐπιδρομῶν στὴ νοτιοδυτικὴ Μικρὰ Ἀσία. Ἐξαιτίας τῶν Τούρκων ἔφυγε ἀπὸ τὰ ἐρημητήρια αὐτὰ καὶ ἦρθε στὴν παραλία —καὶ τότε κατηγορήθηκε γιὰ τὴν ἐγκατάλειψη αὐτὴ καὶ χρειάστηκε νὰ ὑπερασπιστεῖ τὶς πράξεις του ἐπισκεπτόμενος τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ ἀλληλογραφώντας μὲ τὸν Πατριάρχη. Μιὰ τέτοια ἐπιστολή του, ποὺ σώζεται ὡς σήμερα, δείχνει ὁλοζώντανα τὴν τραγωδία τῶν πληθυσμῶν τῆς Μικρᾶς Ἀσίας τὸν καιρὸ τῆς προέλασης τῶν Τούρκων. Τελικὰ ἀθωώθηκε ἀπὸ τὸν πατριάρχη Νικόλαο Γραμματικό, ὅπως δείχνει σωζόμενο ἔγγραφο τοῦ 1087, καὶ ἔτσι πῆγε πρῶτα στὴν Κὼ καὶ ἀργότερα στὴν Πάτμο, ποὺ ἦταν τότε ἔρημη, καὶ ὅπου ἵδρυσε τὴ Μονὴ τὸ 1088, μὲ τὸ περίφημο χρυσόβουλλο τοῦ Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ. Τὸ 1091 συνέταξε καὶ τὴν *ὑποτύπωσιν* (δηλ. τὸν κανονισμὸ λειτουργίας) τῆς νέας μονῆς, ποὺ σώζεται σήμερα ἀντιγραμμένη στὸν πολυτελὴ περγαμηνὸ κώδικα 267 τῆς Βιβλιοθήκης. Ὅπως συνηθιζόταν τότε, ὡς ἱδρυτὴς ὁ Χριστόδουλος θεωροῦσε τὴ Μονὴ καὶ τὰ ἐξαρτήματά της σχεδὸν ὡς περιουσία του. Παραδείγματος χάριν, μὲ αἴτηση τοῦ Χριστοδούλου ὁ αὐτοκράτορας εἶχε ἀπαγορεύσει τὴν κατοικία ἐγγάμων κοσμικῶν στὸ νησί· ὅταν ὅμως διαπιστώθηκε πὼς δὲν βρίσκονταν ἄγαμοι ἐργάτες γιὰ τὶς δουλειὲς τῆς Μονῆς καὶ ἰδίως γιὰ τὴν οἰκοδόμηση τοῦ μοναστηριοῦ καὶ τοῦ φρουρίου, ὁ Χριστόδουλος ἀποφάσισε μόνος του καὶ ἐπέτρεψε (μὲ περιορισμούς) τὴν πρώτη ἐγκατάσταση γυναικῶν στὴν Πάτμο, χωρὶς ποτὲ νὰ μπορέσει νὰ ἐπικυρώσει τὸ νεοτερισμὸ αὐτὸ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς Κωνσταντινούπολης.

Παρόμοια νοοτροπία εἶναι προφανὴς στὰ ἀμέσως ἀκόλουθα μοναστηριακὰ ἔγγραφα ποὺ σώζονται στὸ πρωτότυπο, γραμμένα κι αὐτὰ σὲ βομβύκινο χαρτί, καὶ ποὺ ἀποτελοῦν τὶς βάσεις στὶς ὁποῖες στηρίχθηκε ἡ λειτουργία τῆς Μονῆς γιὰ αἰῶνες. Ὅταν ὑπὸ τὴν πίεση τοῦ τουρκικοῦ πειρατικοῦ στόλου ὁ Χριστόδουλος ἀναγκάστηκε γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ νὰ ἐγκαταλείψει μὲ τοὺς μαθητές του τὴν Πάτμο καὶ νὰ καταφύγει στὴν Εὔβοια, συνέγραψε συμπληρωματικὲς κανονιστικὲς διατάξεις, ποὺ περιλήφθηκαν στὴ μυστικὴ διαθήκη του καὶ στὸν *κωδίκελλό* της (παράρτημα), δυὸ πρωτότυπα συμβολαιογραφικὰ ἔγγραφα τοῦ 1093 ποὺ ἔχουν τὴν ἰδιόχειρη ὑπογραφὴ τοῦ Ὁσίου. Κι ὅταν πέθανε, τὸν ἑπόμενο χρόνο 1094, ὁ ἐπίδοξος διάδοχός του, τὸν ὁποῖο ὁ ἴδιος ὁ Χριστόδουλος εἶχε ὑποδείξει, παραιτήθηκε ἀπὸ τὴν ἡγουμενία τῆς Πάτμου μὲ ἔγγραφο ποὺ συνέταξε μπρο-

στὰ σὲ κωνσταντινουπολίτη συμβολαιογράφο· φοβόταν, λέει, τὴ θάλασσα, τὴ σκληρὴ ζωὴ πάνω στὸ ἔρημο νησί, καὶ κυρίως φοβόταν τοὺς πειρατὲς καὶ τοὺς Τούρκους. Τὸ Αἰγαῖο ἦταν τότε ἄνω κάτω.

Ἡ ὁμαλότητα ὅμως ἀποκαταστάθηκε μὲ τὴν πρώτη Σταυροφορία, οἱ μοναχοὶ ἐπέστρεψαν, καὶ τὸ μοναστήρι ξαναζωντάνεψε, ὁριστικὰ τὴ φορὰ αὐτή. Οἱ νέοι ἡγούμενοι, ὁ Ἰωσὴφ Ἰασίτης, ὁ Σάββας, ὁ Θεόκτιστος (1157), ὁ Γερμανός (1272), δίνουν κανονιστικὲς ὁδηγίες στοὺς μοναχοὺς σὲ ἔγγραφα ποὺ ἔχουν μορφὴ διαθήκης καὶ στὰ ὁποῖα ἀφηγοῦνται μὲ λεπτομέρειες τὸ τί τράβηξαν γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν τὰ συμφέροντα τῆς Μονῆς τους.

Παράλληλα ἐμφανίζονται συνειδητὲς προσπάθειες γιὰ νὰ ὀργανωθεῖ σὲ στέρεες βάσεις ἡ διαχείριση τῆς περιουσίας τῆς Μονῆς. Ἀπογράφονται τὰ πολύτιμα ἀντικείμενα καὶ εἰδικότερα τὰ βιβλία, κάμποσες ἑκατοντάδες, ποὺ προέρχονταν ἀρχικὰ ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη τοῦ Λάτρους, ἀλλὰ στὰ ὁποῖα προστέθηκαν μὲ τὸν καιρὸ πολλὰ ἄλλα, ἀπὸ δωρεὲς ἢ ἀπὸ ὅσους ἦλθαν νὰ μονάσουν στὴν Πάτμο, φέρνοντας μαζὶ καὶ τὴ βιβλιοθήκη τους, καὶ πέθαναν ἐκεῖ. Ὁ Χριστόδουλος μιλάει μὲ λεπτομέρειες γιὰ τὴ βιβλιοθήκη ποὺ ἔφερε ἀπὸ τὸ Λάτρος. Τὸ 1103 χρονολογεῖται ἡ ἀρχαιότερη ἀναγραφὴ βιβλίων ποὺ σώζεται. Ἔχουμε καὶ ἀναγραφὲς ἐγγράφων τοῦ ἀρχείου. Ἄλλοι Κατάλογοι χειρογράφων καὶ κειμηλίων χρονολογοῦνται τὸ 1200, τὸ 1307, καὶ ἄλλων ἡ χρονολογία εἶναι ἀβέβαιη. Ὅλα αὐτὰ μᾶς δείχνουν μὲ λεπτομέρειες πῶς ἐξελίχθηκε ἡ Βιβλιοθήκη καὶ τὸ σκευοφυλάκιο τῆς Πάτμου κατὰ τὸ Μεσαίωνα. Μαθαίνουμε ἀκόμα πὼς τὸ μοναστήρι δάνειζε τὰ βιβλία του σὲ ὅσους ἐνδιαφέρονταν στὴν περιοχή, σὲ ἱερεῖς ποὺ τὰ χρειάζονταν γιὰ λειτουργικοὺς σκοπούς, ἀλλὰ καὶ σὲ μικρασιάτες ἄρχοντες ποὺ ἁπλῶς ἤθελαν νὰ τὰ διαβάσουν.

Ἡ Πάτμος, μοναστήρι ἐλεύθερο καὶ ἀνεξάρτητο, προστατευόμενο ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν Πατριάρχη, εἶχε ἀνακηρυχθεῖ *σταυροπήγιον* πρὶν ἀπὸ τὸ 1132, ὅταν τῆς ἀνανέωσε τὸ προνόμιο αὐτὸ ὁ πατριάρχης Ἰωάννης Θ΄ ὁ Ἀγαπητός, καὶ ξανὰ τὸ 1158 ὁ Λουκὰς Χρυσοβέργης. Ἀργότερα ἄλλοι Πατριάρχες ἐπιβεβαίωσαν τὴν ἀνεξαρτησία της ἀπὸ τοὺς ἐπισκόπους τῆς περιοχῆς. Ἡ Μονὴ εἶχε πιὰ γίνει πόλος ἕλξεως καὶ ἀσκοῦσε πολλαπλὴ ἐπιρροή. Μητροπολίτες τὴν ἐπισκέπτονταν καὶ μερικοὶ ἀπὸ αὐτοὺς πέθαναν ἐκεῖ ἀφήνοντας τὰ χαρτιά τους στὸ ἀρχεῖο της. Ὁ ἡγούμενος ἦταν πάντα καλὰ πληροφορημένος χάρη στοὺς ἀνθρώπους του ποὺ ὑπηρετοῦσαν σὲ ἕδρες μητροπόλεων καὶ ποὺ τοῦ ἔγραφαν τὰ νέα. Ἕνας ἀπ᾽ αὐτοὺς ἦταν κι ὁ Νικήτας Καραντηνός, τῶν μέσων τοῦ 13ου αἰώνα, ποὺ ἀπὸ τὴ Μίλητο ἔστειλε στὸν ἡγούμενο μιὰ ἐπιστολὴ μὲ τὰ νέα, παγκόσμιας ἢ τελείως τοπικῆς σημασίας, ποὺ εἶχαν φτάσει στὴ μικρασιατικὴ πόλη: Βυζαντινοβουλγαρικὴ εἰρήνη, πόλεμος Τούρκων καὶ Τατάρων, ἐνέργειες τοῦ Μιχαὴλ Παλαιολόγου (τοῦ μετέπειτα αὐτοκράτορα), φυλάκιση τοῦ Ἰωάννη Παλαιολόγου, ἀνωμαλίες ποὺ συνέβαιναν μὲ τοὺς χωρικοὺς σὲ ἕνα κτῆμα τῆς Μονῆς. Ὅπως τὰ βλέπουμε στὴ σωζόμενη αὐτὴ μοναδικὴ ἐπιστολή, ὅλα ἀνακατεμένα, ἔτσι κυκλοφοροῦσαν τὰ νέα τὸ Μεσαίωνα.

Στὸ μοναστηριακὸ ἀρχεῖο ἀντιπροσωπεύονται καὶ πολλὲς ἐπαρχίες τῆς αὐτοκρατορίας, στὶς ὁποῖες ἡ Μονὴ ἔχει ἢ εἶχε κάποτε κτήματα. Κάθε εἴδους ἰδιωτικὰ ἔγγραφα καὶ συμβόλαια κατέληξαν στὰ χέρια τῶν μοναχῶν εἴτε ὡς τίτλοι μὲ τοὺς ὁποίους ἀπέκτησαν κάποιο κτῆμα, εἴτε ὡς τίτλοι παλαιοὶ ποὺ συνόδευαν ἕνα τους ἀπόκτημα. Ἀγοραπωλησίες, δωρεές, ἀνταλλαγές, διαθῆκες, συμφωνίες κάθε εἴδους, γραμμένες σὲ περγαμηνὴ ἢ καὶ σὲ χαρτί, ἔχουν ἀκόμα τὶς ὑπογραφὲς καὶ ἐπιγραφὲς τῶν *ταβουλλαρίων* ἢ *νομικῶν* (συμβολαιογράφων) καὶ τῶν συμβαλλομένων καὶ τῶν μαρτύρων ἢ καὶ τὰ ἰδιόχειρα *σίγνα* τους, τοὺς σταυροὺς δηλαδὴ ποὺ χάραζαν, συνήθως οἱ ἀγράμματοι, στὴν ἀρχὴ τοῦ ἐγγράφου γιὰ νὰ συμπληρώσει ὁ γραφέας τὸ ὄνομα καὶ τοὺς τίτλους τους. Βρίσκουμε παραδείγματος χάριν τὴ συμφωνία μὲ τὴν ὁποία ἔληξε τὸ 1118 στὸ δικαστήριο τοῦ κατεπάνω Κρήτης στὸν Χάνδακα (σημερινὸ Ἡράκλειο) ἡ ἀντιδικία μεταξὺ τῶν κατοίκων τοῦ χωριοῦ Μένικος καὶ κάποιου Ἀχιλλείου Λιμενίτη γιὰ τὴ χρήση τοῦ νεροῦ μιᾶς

πηγῆς. Βρίσκουμε καὶ μιὰ ἀγοραπωλησία ἀμπελιῶν στὴ Μεσσαρὰ τῆς Κρήτης τὸ 1195. Πάμπολλα εἶναι τὰ ἰδιωτικὰ ἔγγραφα του 13ου αἰώνα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς Μιλήτου καὶ τοῦ Ἱεροῦ στὴ δυτικὴ Μικρὰ Ἀσία, κι ἀπὸ τὰ νησιά, τὴν Κῶ καὶ τὴ Λέρο, ὅπου ἡ Πάτμος εἶχε γνωστὰ καὶ σπουδαῖα μετόχια. Ἀκόμη καὶ γιὰ τὴ μικρὴ Κέα, γιὰ τὴ μεσαιωνικὴ ἱστορία τῆς ὁποίας δὲν γνωρίζαμε ὡς τώρα σχεδὸν τίποτε, βρέθηκε στὴν Πάτμο ἕνα ἔγγραφο τοῦ 13ου αἰώνα, μὲ πληροφορίες γιὰ οἰκογένειες τοῦ νησιοῦ καὶ γιὰ κτήματα τὰ ὁποῖα κάποτε πέρασαν στὴν Πάτμο μέσω τοῦ μετοχίου της τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονα.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΟ ΑΡΧΕΙΑΚΟ ΥΛΙΚΟ

Ἀνήκοντας γεωγραφικὰ σὲ μιὰ εὐαίσθητη θαλάσσια περιοχή, ὅπου γιὰ πολλοὺς αἰῶνες εἶχαν συγκεντρωθεῖ οἱ φιλοδοξίες μεγάλων δυνάμεων, ἡ Πάτμος μετὰ τὴ βαθμιαία ὑποχώρηση τῆς βυζαντινῆς κυριαρχίας βρέθηκε ἀντιμέτωπη μὲ δύο κόσμους ποὺ προσπαθοῦσαν νὰ ἐπικρατήσουν στὸ Αἰγαῖο, τὸν χριστιανικὸ καὶ τὸν ἰσλαμικό. Ἄγονο ἀπὸ τὴ φύση του καὶ μὲ ὀλιγάριθμο πληθυσμό, τὸ νησὶ φαίνεται πὼς γιὰ ἕνα χρονικὸ διάστημα εἶχε μείνει ἔξω ἀπὸ τὴ σφαίρα τῶν ἄμεσων ἐνδιαφερόντων τόσο τῶν Τούρκων ὅσο καὶ τῶν Λατίνων ποὺ εἶχαν καταλάβει ἀπὸ τὸν 13ο καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα τὰ μικρασιατικὰ παράλια καὶ τὸν χῶρο τοῦ Αἰγαίου. Κατὰ τὴν κρίσιμη αὐτὴ περίοδο, ἡ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου μὲ τὴν ἀκτινοβολία καὶ τὴ μακραίωνη θρησκευτική της παράδοση ἔγινε ὁ κύριος ρυθμιστὴς τῶν πραγμάτων τοῦ νησιοῦ. Κι ὅταν ἀργότερα, τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1453, ἡ Πάτμος ἔγινε φόρου ὑποτελὴς στὴν ὀθωμανικὴ αὐτοκρατορία, τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ἐγκαταστάθηκαν Τοῦρκοι στὸ νησὶ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ ἐξακολουθεῖ ὁ ἡγούμενος νὰ εἶναι ἐπικεφαλῆς ἑνὸς σχεδὸν ἡμιανεξάρτητου κρατιδίου. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ὅτι οἱ κάτοικοι μνημονεύονται στὰ ἔγγραφα ὡς *sudditi nostri*, ὡς ὑπήκοοι δηλαδὴ τῆς Μονῆς.

Τοὺς ἀγῶνες ποὺ ἀνέλαβε ἡ Μονὴ στὴν προσπάθειά της νὰ ἐπιβιώσει καὶ νὰ συνεχίσει τὴν ἱστορική της πορεία σὲ χαλεποὺς γιὰ τὶς τύχες τοῦ ἑλληνισμοῦ χρόνους μαρτυρεῖ τὸ ξενόγλωσσο ἀρχειακὸ ὑλικὸ ποὺ ἀπόκειται στὴ Βιβλιοθήκη της. Τὰ ἔγγραφα αὐτά, λατινικά, βενετικά, τουρκικά, ρωσικὰ καὶ ρουμανικά, ἐκφράζουν τὴ δραστηριότητα ποὺ ἀνέπτυξε τὸ μοναστήρι μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ἐξασφαλίσει ἀπὸ τὶς καθολικὲς δυνάμεις, τοὺς ἡγεμόνες τῆς Ρωσίας καὶ τὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες, προστασία καὶ οἰκονομικὴ ἐνίσχυση, νὰ ἐπιτύχει ἀπὸ τοὺς Τούρκους ἐπιεικὴ μεταχείριση, καὶ νὰ διατηρήσει, τέλος, τὴν κατοχὴ τῶν κτημάτων του στὴν Κρήτη.

Λατινικὰ ἔγγραφα. Τὰ λατινικὰ ἔγγραφα τοῦ πατμιακοῦ ἀρχείου, σημαντικὴ ἀπὸ πλευρᾶς περιεχομένου καὶ ἀριθμοῦ ἀρχειακὴ μονάδα, διακρίνονται α) σὲ ἔγγραφα δυτικῶν ἡγεμόνων, ἐκκλησιαστικῶν καὶ κοσμικῶν, μὲ τὰ ὁποῖα χορηγοῦνται προνόμια στὴ Μονή (70 περίπου ἔγγραφα 15ου–18ου αἰ.), καὶ β) σὲ ἔγγραφα ποὺ ἀφοροῦν τὸ μετόχι τῆς Μονῆς στὸν Στύλο τῆς Κρήτης (770 περίπου ἔγγραφα, ἰταλικὰ καὶ ἑλληνικὰ 13ου–19ου αἰ., καὶ 54 κατάστιχα).

Ἡ μέριμνα τῶν καθολικῶν δυνάμεων (παπῶν, βασιλέων, δουκῶν, Μεγάλων Μαϊστόρων) νὰ προστατεύσουν τὸ νησὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου de Palmosa δὲν ὀφειλόταν μόνο σὲ θρησκευτικὴ εὐλάβεια, ἀλλὰ κυρίως στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μοναχοὶ εἶχαν ἀναπτύξει ἀξιόλογη κατασκοπευτικὴ δραστηριότητα, εἰδοποιώντας τὶς ἀρχὲς τῆς Κρήτης καὶ τῆς Νάξου γιὰ τὶς κινήσεις τῶν Τούρκων στὴν περιοχή. Ἀπὸ τὰ ἔγγραφα αὐτὰ ἀναφέρονται ἐνδεικτικὰ ἡ ἁπανταχούσα τοῦ πατριάρχη τῆς Βενετίας, Lodovico Scarampa, τοῦ 1457 (ἀπειλοῦνται μὲ ἀφορισμὸ ὅσοι θὰ ἔβλαπταν τὴν Πάτμο), ἡ ἐπιστολὴ τοῦ πάπα Πίου Β΄ πρὸς τοὺς ἀρχιεπισκόπους Κρήτης καὶ Κολοσσῶν, τοῦ 1461 (ἔκκληση νὰ προστατευτεῖ ἡ Μονὴ ἀπὸ τοὺς ἅρπαγες), τὰ κηρόβουλλα τῶν Μεγάλων Μαϊστόρων, Emeri d'Amboise, τοῦ 1508 (ἐντέλλονται οἱ ὑπήκοοί του νὰ θεωροῦν τοὺς Πατμίους ὡς ὑποτελεῖς τῆς Ρόδου), καὶ Alofius de Wignacourt, τοῦ 1613 (εἰκ. 18), τὸ δουκικὸ ἔγγραφο τοῦ Pasqual

Cicogna τῆς Βενετίας, τοῦ 1590 (εἰκ. 17) (χορήγηση φορολογικῶν ἀπαλλαγῶν στὰ πλοῖα τῆς Μονῆς ποὺ ἔφθαναν στὴ Βενετία), καὶ τὸ ἔγγραφο τοῦ βασιλιᾶ τῆς Ἱσπανίας Φιλίππου Γ΄, τοῦ 1609 (χορήγηση ἀδείας γιὰ διενέργεια ἐράνου στὴν ἐπικράτειά του).

Τὰ ἔγγραφα τῆς δεύτερης ἀρχειακῆς ἑνότητας ἀφοροῦν τὶς προσπάθειες τῆς Μονῆς νὰ διατηρήσει κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Βενετοκρατίας τὴν κυριότητα τοῦ πλούσιου μετοχίου ποὺ κατεῖχε ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἤδη περίοδο στὴν Κρήτη. Τὸ 1296, οἱ vice ρέκτορες Χανίων ἐπικυρώνουν παλαιότερη παραχώρηση γῆς στὸ μετόχι, ἐνῶ τὸ 1307 ὁ δόγης τῆς Βενετίας, Pietro Gradenigo, χορηγεῖ στοὺς μοναχοὺς τοῦ Στύλου ἄδεια ἐτήσιας ἐξαγωγῆς σιταριοῦ ἀπὸ τὴν Κρήτη στὴν Πάτμο, καθὼς καὶ ἄδεια κατοχῆς παροίκων ποὺ εἶχαν μεταφερθεῖ ἀπὸ τὴν Πάτμο ἐξαιτίας τῆς τουρκικῆς ἀπειλῆς. Πολυάριθμα, ἐπίσης, εἶναι τὰ ἔγγραφα τῶν πακτώσεων τῶν χωραφιῶν τοῦ μετοχίου στοὺς χωρικούς, τὰ ὁποῖα προσφέρουν ἄφθονο ὑλικὸ γιὰ τὴ μελέτη τῆς ἀγροτικῆς οἰκονομίας τῆς Κρήτης.

Τουρκικὰ ἔγγραφα. Τὰ παλαιότερα, χρονολογικά, ἔγγραφα ἀπὸ τὴν ἑνότητα τῶν 200 περίπου τουρκικῶν ἐγγράφων ποὺ σώζονται στὸ ἀρχεῖο τῆς Μονῆς, εἶναι οἱ ὁρισμοὶ τοῦ Μωάμεθ Β΄ τοῦ Πορθητοῦ (1454, 1465) (εἰκ. 19), τοῦ Βαγιαζὴτ Β΄ (1496, 1503, 1507), τῶν γιῶν του, Ἀλεμσὰχ (1497, 1499) καὶ Κορκούτ (1511), καθὼς καὶ τοῦ Σουλεϊμὰν τοῦ Μεγαλοπρεποῦς (1521/2). Τὰ φιρμάνια αὐτὰ ἀναφέρονται στὴν εὐνοϊκὴ ἀπέναντι στὴν Πάτμο πολιτικὴ ποὺ εἶχαν ἀκολουθήσει οἱ Τοῦρκοι (ἐπιεικὴς φορολογία, προστασία Πατμίων ἀπὸ βιαιοπραγίες, διευκόλυνση στὴν ἀγορὰ προϊόντων ἀπὸ τὶς περιοχὲς τοῦ Αἰγαίου, ἄδεια ἐτήσιας ἀγορᾶς σιταριοῦ ἀπὸ τὰ Παλάτια).

Ρουμανικὰ ἔγγραφα. Τὰ 36 ρουμανικὰ ἔγγραφα (30 στὴ ρουμανικὴ γλώσσα, 4 στὴ σλαβονικὴ καὶ 2 στὴν ἑλληνικὴ) καλύπτουν τὴν περίοδο ἀπὸ τὸ 1584 ὡς τὸ 1820 καὶ ἀναφέρονται στὴ βοήθεια ποὺ προσέφεραν πρὸς τὴ Μονὴ καὶ τὴν Πατμιάδα Σχολὴ οἱ ἡγεμόνες τῆς Μολδαβίας καὶ τῆς Βλαχίας στὰ πλαίσια τῆς γενικότερης πολιτικῆς τους ἀπέναντι στὴν τουρκοκρατούμενη ὀρθόδοξη Ἐκκλησία. Τὰ 22 ἀπὸ τὰ ἔγγραφα αὐτὰ ἀφοροῦν τὴν παραχώρηση ἢ ἀνανέωση τῆς χρηματικῆς δωρεᾶς, ἐνῶ τὰ 13 τὴ διενέργεια *ζητείας* ἀπὸ τὸν ἡγούμενο Ἰάκωβο μεταξὺ τῶν χριστιανῶν, κληρικῶν καὶ λαϊκῶν.

Ρωσικὰ ἔγγραφα. Τὰ ρωσικὰ ἔγγραφα χρονολογοῦνται στὰ ἔτη 1656–1705, 1772 – 1775 καὶ 1803–1805. Ἀπὸ αὐτά, 6 ἔγγραφα ἀναφέρονται στὴ διενέργεια ἐράνου στὴ Μοσχοβία ὑπὲρ τῆς πατμιακῆς Μονῆς καὶ ὑπὲρ τῆς μονῆς τῆς Θεοτόκου τῆς Μήλου, ἄλλα 6 στὴ ρωσικὴ κατοχὴ τοῦ νησιοῦ, καὶ 3 στὴν ἐμπορικὴ δραστηριότητα τῶν Πατμίων στὴν περιοχὴ τῆς Κριμαίας. Τὰ παλαιότερα ἔγγραφα τῆς ρωσικῆς αὐτοκρατορικῆς γραμματείας ἔχουν *ἀπολυθεῖ* ἀπὸ τὸν τσάρο Ἀλέξιο Μιχαήλοβιτς (1 ἔγγραφο τοῦ 1656) (εἰκ. 20) καὶ τοὺς γιούς του, Θεόδωρο Ἀλεξέγιεβιτς (1 ἔγγραφο τοῦ 1676) καὶ Πέτρο Α΄ (2 ἔγγραφα τοῦ 1705).

ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ

Μέσα στὴν ἀρχειακὴ πενία τῆς Ἑλλάδας, ἡ Πάτμος ἀποτελεῖ μιὰ εὐτυχισμένη ἐξαίρεση. Ἡ ἀνάλωτος Μονὴ τοῦ Θεολόγου καὶ ἡ σχετικὰ πρώιμη, ὀργανωμένη Κοινότητα τῶν κατοίκων τοῦ νησιοῦ, εἶναι δύο ἀρχειακὲς πηγές, ἀπὸ τὶς πιὸ πλούσιες τοῦ ἑλληνικοῦ ἱστορικοῦ χώρου. Σὲ χρόνο ποὺ δὲν ἔχουμε ἀκόμη ἀνιχνεύσει μὲ ἀκρίβεια, τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἀρχείου τῆς Κοινότητας ἀναμείχθηκε μὲ τὸ ἀρχεῖο τῆς Μονῆς· ἔκτοτε ἀποτελέσθηκε ἕνα κοινὸ ἀρχεῖο, αὐτὸ ποὺ ἀναφέρεται στὴ βιβλιογραφία ὡς Ἀρχεῖο Ἱερᾶς Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου. Ἕνα μικρὸ πάντως τμῆμα τοῦ ἀρχείου τῆς Κοινότητας, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε δερματόδετους κώδικες, κτηματολόγια καὶ φορολογικὰ κατάστιχα (17ου–19ου αἰώνα), δὲν ἀκολούθησε τὴν τύχη τοῦ ἄλλου ὑλικοῦ καὶ βρίσκεται σήμερα στὸ Δημοτικὸ κατάστημα τῆς Χώρας Πάτμου.

Ὁ ὄγκος τοῦ ἀρχείου εἶναι ἐπιβλητικός. Πάνω ἀπὸ 14.000 ἔγγραφα ποὺ καλύπτουν μιὰ περίοδο τεσσάρων αἰώνων (16ος–19ος) καὶ ἀκόμη 200 καὶ περισσότερα φορολογικὰ καὶ συναφῆ κατάστιχα τῆς Μονῆς καὶ τοῦ «Κοινοῦ», τῆς ἴδιας περιόδου. Ἀλλὰ πέρα

ἀπὸ τὴ σημασία τοῦ ὄγκου, τὸ στοιχεῖο ποὺ πρέπει νὰ τονιστεῖ ἰδιαίτερα εἶναι ἡ ἱκανοποιητικὴ συνοχὴ καὶ ἡ συνέχεια τοῦ ἀρχειακοῦ ὑλικοῦ. Πράγματι ἀπὸ πολλὰ σημεῖα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, μέσα ἀπὸ τὴ γενικότερη ἀνάπτυξη τῶν ἱστορικῶν σπουδῶν, προκύπτει σήμερα ἀρχειακὸ ὑλικὸ πολύτιμο γιὰ τὴ μελέτη τῆς νέας ἑλληνικῆς ἱστορίας. Στὸ μεγαλύτερο μέρος του ὅμως τὸ ὑλικὸ αὐτὸ εἶναι ἀποσπασματικὸ καὶ ἄνισο, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ στερεῖται ἡ ἱστορικὴ ἔρευνα μιὰ ἀπὸ τὶς βασικότερες παραμέτρους της, τὴ σύγκριση. Τὸ πατμιακὸ ἀρχεῖο τῶν χρόνων τῆς Τουρκοκρατίας, πέρα ἀπὸ τὴ σύνδεση μὲ τὴ λαμπρὴ βυζαντινὴ φάση τῆς ἱστορίας τῆς Μονῆς, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ παρακολουθήσουμε, χωρὶς τεκμηριωτικὰ κενά, τὴν ἀδιάσπαστη ζωὴ τῆς Μονῆς ὡς σήμερα, τὴν ἐμφάνιση καὶ ἀνάπτυξη τῆς λαϊκῆς κοινότητας τῶν κατοίκων τοῦ νησιοῦ, τὴν ἀρχικὴ συνέργεια τῶν δύο θεσμῶν καὶ τὴν ἱστορικὰ ἐπίσης προσδιορισμένη ἀπόκλισή τους.

Ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀπόφαση τῆς Μονῆς νὰ θέσει τὸ ἀρχεῖο στὴ διάθεση τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας, ἔγινε στοιχειώδης ταξινόμηση στὸ πλαίσιο σχετικοῦ ἐρευνητικοῦ προγράμματος τοῦ Κέντρου Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν (1961–1964).[1] Ἀπὸ τότε πολλοὶ ἐρευνητὲς χρησιμοποίησαν στὶς μελέτες τους τὸ ἀρχειακὸ ὑλικὸ τῆς Πάτμου, καὶ σίγουρα θὰ τὸ χρησιμοποιήσουν καὶ ἄλλοι στὸ μέλλον.

Ὁ μελετητὴς ποὺ ἐνδιαφέρεται νὰ ἔχει μιὰ πρώτη πληροφόρηση γιὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἀρχείου, μπορεῖ νὰ συμβουλευτεῖ τὸ δημοσίευμα ποὺ ἀναφέραμε, στὸν *Ἐρανιστή*. Ἐδῶ θὰ ἀρκεστοῦμε νὰ ἀναφέρουμε, πιὸ περιεκτικὰ ἀκόμη ἀπὸ ὅσο ἐκεῖ, ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πατριαρχικὰ καὶ ἄλλα ἐπίσημα ἐκκλησιαστικὰ ἔγγραφα, τὸ ἀρχεῖο περιέχει στοιχεῖα γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τῆς Μονῆς (πνευματική, διοικητική, οἰκονομική), ἔγγραφα κοινοτικὰ καὶ ἰδιωτικὰ δικαιοπρακτικά (προικοσύμφωνα, διαθῆκες κ.ἄ.), ὑλικὸ γιὰ τὴν Πατμιάδα Σχολή, τοὺς δασκάλους καὶ τοὺς μαθητές, ἔγγραφα γιὰ τὶς σχέσεις τῆς Μονῆς καὶ τῆς Κοινότητας μὲ τὴν Ὀθωμανικὴ ἐξουσία καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὸν Καπουδὰν πασὰ καὶ τὸν Δραγουμάνο τοῦ στόλου, ἔγγραφα γιὰ τὶς ἄλλες ξένες κυριαρχίες στὸ Αἰγαῖο: Λατινοκρατία (ἔγγραφα τοῦ 1368 καὶ ἐξῆς), Ρωσικὴ κυριαρχία (1772–1775), φορολογικὰ κατάστιχα μὲ ὀνομαστικοὺς καταλόγους τῶν κατοίκων τοῦ νησιοῦ, στοιχεῖα γιὰ τὶς οἰκονομικὲς σχέσεις Μονῆς-Κοινότητας-κατοίκων καὶ φυσικὰ ἕνα ἀρκετὰ πλούσιο ὑλικὸ γιὰ τὰ χρόνια τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης καὶ τὴ συμβολὴ τῆς Πάτμου στὸν ἐθνικὸ ἀγώνα, καθὼς καὶ γιὰ τὴν οἰκονομική, πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ ζωὴ τοῦ νησιοῦ τὸν 19ο αἰώνα. Ἕνα ἀκόμη σπουδαῖο τμῆμα τοῦ ἀρχείου ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἔγγραφα γιὰ τὰ εἴκοσι, περίπου, μετόχια τῆς Μονῆς, ἐκτὸς Πάτμου (Σμύρνη, Κρήτη, Ζάκυνθο, Κάλυμνο, Νάξο κτλ.) ποὺ ρίχνουν ἕνα συμπληρωματικὸ φῶς στὴν τοπικὴ ἱστορία περιοχῶν ποὺ δὲν εἶναι πάντοτε, ὅπως ἡ Πάτμος, εὐνοημένες ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἀρχειακῆς παράδοσης.

Τὸ σημείωμα αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ κλείσει χωρὶς νὰ γίνει ἀναφορὰ στὰ μεγάλα προβλήματα ταξινόμησης ποὺ παρουσιάζουν αὐτοῦ τοῦ τύπου τὰ ἀρχειακὰ σύνολα. Ὁ ταξινόμος ἐδῶ δὲν καλεῖται νὰ ἀποκαταστήσει ἕνα προϋπάρχον ὀργανόγραμμα, ἀλλὰ νὰ κατανείμει τὸ ὑλικὸ σὲ μικρὲς εὔχρηστες ἑνότητες ποὺ θὰ ἀποδίδουν ἔστω καὶ ἐν μέρει τὴν ὑποθετικὴ ὀργανικότητα τῆς κοινωνικῆς ὁμάδας ποὺ τὸ παρήγαγε. Ὁ συμβατικὸς χαρακτήρας λοιπὸν τῆς ταξινόμησης τοῦ πατμιακοῦ ἀρχείου πρέπει νὰ θεωρεῖται αὐτονόητος. Ἔτσι, στὸν ἱστορικὸ-χρήστη τοῦ ἀρχείου αὐτοῦ μεταβιβάζεται ἀκέραιη ἡ εὐθύνη τῆς ἰδεατῆς διάλυσης καὶ τῆς ἀναταξινόμησής του, τῆς ἀνάδειξης μέσα ἀπὸ τὶς δικές του ζητήσεις μιᾶς συνεχῶς ἀνανεούμενης εἰκόνας τῆς ἀνθρώπινης κοινότητας ποὺ δοκιμάζει νὰ μελετήσει.

Ἀνακάλυψη ἑνὸς ἀρχείου, ταξινόμηση, ἰδεατὴ ἢ καὶ πραγματικὴ ἀναταξινόμηση, εἶναι στιγμὲς μιᾶς ἀέναης ἀπόπειρας τοῦ ἱστορικοῦ. Ἀπέναντί μας ὅμως ἡ Πάτμος στέλνει τὸ δικό της σταθερὸ μήνυμα. Ζητᾶ νὰ κατανοήσουμε τὴν ξεχωριστή της θέση στὸν ἱστορικὸ χρόνο τοῦ Αἰγαίου, τὴ μικρονησιωτικὴ ἀπομόνωση καὶ τὴ μεσογειακὴ συνάφεια, στὴν ἱερότητα τοῦ προσκυνήματος καὶ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων της.

ΕΝΤΥΠΑ

ΟΙ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΑΤΜΙΑΔΑΣ

Πότε ἀκριβῶς ἐμφανίστηκαν τὰ πρῶτα ἔντυπα βιβλία στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, δὲν εἶναι γνωστό. Σ' ἕνα κατ' ἐξοχὴν κέντρο διαφύλαξης καὶ ἀναπαραγωγῆς χειρογράφων, ἡ παρουσία τοῦ ἐντύπου, διαδεδομένου στὴ Δύση ἤδη ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα, ἦταν φυσικὸ νὰ καθυστερήσει, μιὰ καὶ οἱ μοναχοὶ γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς λατρευτικῆς πράξης καὶ τῆς πνευματικῆς μελέτης καὶ ἄσκησης εἶχαν διαθέσιμο τὸν πλοῦτο τῶν χειρόγραφων κωδίκων τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Μονῆς. Τὸ γεγονὸς ἐξάλλου τῆς δυσπιστίας τῶν ὀρθοδόξων πρὸς τὸ ἔντυπο καὶ μάλιστα τὸ λειτουργικό, ὕποπτο γιὰ ἐνδεχόμενες ἐπεμβάσεις καὶ νοθεύσεις ἐκ μέρους τῶν δυτικῶν τυπογράφων, καθὼς καὶ τὸ γεγονὸς τῆς ἀπομόνωσης τῆς Πάτμου ἐξαιτίας τῆς τουρκικῆς κυριαρχίας καὶ τῶν συνεχῶν πειρατικῶν ἐπιδρομῶν κατὰ τοὺς πρώτους μετὰ τὴν Ἅλωση αἰῶνες, μποροῦν συμπληρωματικὰ νὰ ἐξηγήσουν γιατὶ οἱ μαρτυρίες σχετικὰ μὲ τὴν ὕπαρξη ἔντυπων βιβλίων στὴ Μονὴ ἐντοπίζονται μόλις στὰ τέλη τοῦ 16ου, ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα. Πρόκειται γιὰ βιβλία ποὺ ἀνῆκαν στὶς προσωπικὲς συλλογὲς ὁρισμένων λόγιων μοναχῶν, κείμενα ἀρχαίων ἑλλήνων συγγραφέων καὶ τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας ἐκδεδομένα στὴν Ἰταλία καὶ τὴ Γερμανία ἀπὸ τὸν 15ο ὡς τὸν 17ο αἰώνα, *τῶν τε ἡμετέρων νῦν καὶ τῶν θύραθεν*, κατὰ τὴν ἔκφραση ἑνὸς ἀπὸ τοὺς κτήτορες τῶν ἐκδόσεων αὐτῶν, τοῦ Νικηφόρου Χαρτοφύλακος τοῦ Κρητός, καθηγουμένου τῆς Πάτμου καὶ ἀργότερα μητροπολίτη Λαοδικείας. Ὁ ἴδιος ἔχοντας γνωρίσει τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴ Ρώμη ἀσφαλῶς μέρος τῶν ἐντύπων τῆς ἀτομικῆς του βιβλιοθήκης τὸ ἀπέκτησε στὰ δύο αὐτὰ κέντρα τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσης ἢ μέσω τῶν ἐπαφῶν ποὺ εἶχαν ἀρχίσει τότε νὰ πυκνώνουν ἀνάμεσα σ' αὐτὰ καὶ τὴν Πάτμο χάριν τῶν ὑποθέσεων τῆς Μονῆς. Τὸ 1625, τρία χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του, τὰ βιβλία του, χειρόγραφα καὶ ἔντυπα, εἶχαν ἐναποτεθεῖ σὲ εἰδικὰ κατασκευασμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο χῶρο, συνεχόμενο μὲ τὸ καθολικὸ τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς (στὸ λεγόμενο «ἔξω σκευοφυλάκιο»), ὅπως μαρτυρεῖ ἐντοιχισμένη ἐκεῖ ἐπιγραφή. Ἡ αὔξηση τοῦ ἀριθμοῦ τους σὲ βαθμὸ ὥστε νὰ καταστεῖ ἀναγκαία ἡ οἰκοδόμηση κτίσματος γιὰ τὴ φύλαξή τους, φαίνεται ὅτι συνδεόταν ὄχι μόνο μὲ τὰ ἰδιαίτερα ἐνδιαφέροντα καὶ τὶς ζητήσεις τοῦ Νικηφόρου, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ διδακτικὸ ἔργο ποὺ πρόσφερε μέσα στὴ Μονὴ σ' ὅσους, ἱερωμένους ἢ λαϊκούς, ἐπιθυμοῦσαν ν' ἀποκτήσουν τὴν ἐγκύκλια παιδεία. Ὁ Πίνδαρος, ὁ Εὐριπίδης, ὁ Ἀμμώνιος καὶ τὰ ὑπομνήματά του στὸν Ἀριστοτέλη, ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ἦταν μερικοὶ ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς ποὺ μελετοῦσε καὶ δίδασκε στὶς παραδόσεις του.

Ἡ ἐκπαιδευτικὴ προσπάθεια τοῦ Νικηφόρου δὲν συνεχίστηκε μετὰ τὸ θάνατό του καὶ αὐτὸ συνετέλεσε στὸ νὰ ἀνακοπεῖ ἡ εἰσαγωγὴ ἔντυπων βιβλίων, τουλάχιστον τῆς *θύραθεν* γραμματείας, στὴ Μονή, μολονότι στὴ διάρκεια τοῦ 17ου αἰώνα δὲν ἔλειψαν οἱ μορφωμένοι μοναχοί, καὶ ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴ Ρώμη ἐξακολουθοῦσε νὰ πραγματοποιεῖται χωρὶς ἐμπόδια, εἶχε μάλιστα ἐπεκταθεῖ καὶ πρὸς τὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες καὶ τὴ Ρωσία. Γιὰ νὰ προκληθεῖ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ ἔντυπο καὶ νὰ κατανοηθεῖ ἡ ἀναγκαιότητά του ὡς μέσου ἀνώτερης μόρφωσης, ἔπρεπε νὰ δημιουργηθοῦν οἱ προϋποθέσεις νέων ἐκπαιδευτικῶν δραστηριοτήτων. Αὐτὸ συνέβη τὸν ἑπόμενο αἰώνα. Στὰ 1713 ὁ πάτμιος ἱερομόναχος Μακάριος Καλογεράς, ἀπόφοιτος τῆς Πατριαρχικῆς Ἀκαδημίας Κωνσταντινουπόλεως, θὰ ἱδρύσει στὸν περίβολο τοῦ σπηλαίου τῆς Ἀποκαλύψεως τὴν «Πατμιάδα Σχολή», ποὺ θὰ ἀναδειχθεῖ στὸν 18ο αἰώνα σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες πνευματικὲς ἑστίες τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου. Κατὰ τὴν παράδοση τῶν μαθημάτων, ἐπικεντρωμένη, σύμφωνα μὲ τὰ ἐκπαιδευτικὰ πρότυπα τῆς Κωνσταντινούπολης, στὴν ἑρμηνεία τῶν ἑλλήνων συγγραφέων καὶ τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας καθὼς καὶ στὴ διδασκαλία τῆς γραμματικῆς, τῆς ἀριστοτελικῆς φιλοσοφίας καὶ τῆς ρητορικῆς, μέσω τῶν ἀρχαίων καὶ τῶν νεότερων ὑπομνηματιστῶν τοῦ σταγειρίτη

φιλοσόφου, ὅπως τοῦ Θεοφίλου Κορυδαλέα, βασιζόταν στὴ συνδρομὴ τόσο τῶν χειρόγραφων κωδίκων ὅσο καὶ τῶν σχολιασμένων ἐκδόσεων τῶν οὐμανιστῶν τῆς Δύσης καὶ τῶν ἑλληνικῶν τυπογραφείων τῆς Βενετίας. Ὁ ἴδιος εἶχε συγκροτήσει ἀπὸ παλιὰ ἀξιόλογη προσωπικὴ συλλογὴ βιβλίων, ἀλλὰ καὶ στὴν *ἐρημίαν* τῆς Πάτμου διαρκῶς μεριμνοῦσε νὰ συμπληρώσει τὸν ἀριθμό τους παρακαλώντας ἢ ἐπιφορτίζοντας φίλους καὶ γνωστοὺς μὲ τοὺς ὁποίους ἀλληλογραφοῦσε, ἐνῶ ἄλλοτε δεχόταν προσφορὲς ἀπὸ τοὺς προστάτες τῆς Σχολῆς —ὅπως ἦταν ὁρισμένες ἀπὸ τὶς φαναριώτικες οἰκογένειες καὶ ἡ συντεχνία τῶν γουναράδων τῆς Κωνσταντινούπολης— ἢ ἄλλοτε πάλι αὐτόκλητες δωρεὲς βιβλίων ἀπὸ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας. Ὁ μαθητής, συνεργάτης, καὶ ἀργότερα διάδοχός του στὴ διεύθυνση τῆς Σχολῆς, ἱερομόναχος Γεράσιμος ὁ Βυζάντιος (1737) δὲν ὑπολειπόταν ἀπὸ τὸ δάσκαλό του ὡς πρὸς τοὺς τίτλους κωδίκων καὶ ἐντύπων ποὺ εἶχε στὴν κατοχή του γιὰ μελέτη καὶ διδακτικὴ χρήση. Οἱ δύο αὐτὲς συλλογὲς μετὰ τὸ θάνατο στὴν Κρήτη τοῦ Γερασίμου (1740) θὰ ἀποτελέσουν τὸν ἀρχικὸ πυρήνα τῆς βιβλιοθήκης τῆς Σχολῆς.

Παράλληλα ὅμως καὶ στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς εἶχαν ἀρχίσει πλέον νὰ ἐνσωματώνονται καὶ ἔντυπα προερχόμενα κυρίως ἀπὸ μεταθανάτιες κληροδοτήσεις τῶν βιβλίων ὅσων μοναχῶν συντηροῦσαν στὰ κελιά τους προσωπικὲς συλλογές. Σ' ἕναν ἐπίσημο Κατάλογο τῶν ἐντύπων, χειρογράφων καὶ Μαθηματαρίων τῆς Πατμιάδας ποὺ συντάχθηκε τὸ 1769 μὲ πατριαρχικὸ ἔγγραφο ἐπὶ σχολαρχίας τοῦ διαδόχου τοῦ Γερασίμου ἱερομονάχου Βασιλείου τοῦ Κουταληνοῦ ὕστερα ἀπὸ καταγγελίες γιὰ κακὴ διαχείριση τῶν χρηματικῶν προσόδων τῆς Σχολῆς καὶ τῶν βιβλίων της, ἀναγράφονται ὀνομαστικὰ γύρω στοὺς 170 τίτλοι ἐντύπων, ἑλληνικῶν καὶ λατινικῶν, ποὺ ἀνῆκαν στὴν Πατμιάδα (ἄλλα περίπου πενήντα σώματα καταχωρίζονται μὲ περιεκτικὸ τρόπο), ἐνῶ σημειώνονται καὶ 12 *τοῦ ἐν τῇ νήσῳ Πάτμῳ Ἱεροῦ μοναστηρίου ἄτινα εὑρέθησαν ἐν τῇ σχολῇ*. Ἡ διακίνηση βιβλίων ἀπὸ τὸ ἕνα ἵδρυμα στὸ ἄλλο φαίνεται πὼς δὲν διεπόταν ἀπὸ αὐστηροὺς κανόνες. Ὁπωσδήποτε, ἡ βιβλιοθήκη τῆς Πατμιάδας, μετὰ τὴ χαλαρότητα ποὺ παρατηρήθηκε στὰ χρόνια τῆς σχολαρχίας τοῦ Βασιλείου καὶ τὶς ἀπώλειες ὁρισμένων βιβλίων της, ἦταν φυσικὸ νὰ ὀργανωθεῖ ὀρθολογικότερα σύμφωνα μὲ τὶς κατευθύνσεις ποὺ ἔδωσε τὸ ἴδιο τὸ Πατριαρχεῖο: διορίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ βιβλιοθηκάριος καὶ ἔγινε αὐστηρότερη ἡ ἐποπτεία τῆς λειτουργίας της. Συγχρόνως ἡ παρουσία ἀπὸ τὸ 1773 τοῦ πάτμιου μοναχοῦ Δανιὴλ Κεραμέως, προεξέχοντος γραμματικοῦ, στὴ θέση τοῦ διευθυντῆ τῆς Σχολῆς, τῆς ὁποίας εἶχε χρηματίσει παλαιὸς τρόφιμος, τῆς προσέδωσε τὴν αἴγλη ποὺ εἶχε χάσει. Οἱ δρόμοι ἐμπλουτισμοῦ τῆς Βιβλιοθήκης πολλαπλασιάστηκαν τώρα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς δωρεὲς καὶ τὶς ἀφιερώσεις, ἀξιοποιήθηκαν οἱ δυνατότητες ποὺ πρόσφερε ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἐμπορικῆς ναυτιλίας μετὰ τὸν ρωσοτουρκικὸ πόλεμο: στὸν πάτμιο ἔμπορο Ποθητὸ Ξένο δίνονται παραγγελίες βιβλίων ποὺ διεκπεραιώνονται ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς ἐκδοτικὲς ἐπιχειρήσεις τῆς Βενετίας.

Τὰ ἴδια αὐτὰ χρόνια οἱ μαρτυρίες γιὰ τὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς προέρχονται ἀπὸ κείμενα ξένων περιηγητῶν. Πρώτη χρονολογία: 1776. Ὁ γάλλος διπλωμάτης Choiseul-Gouffier περαστικὸς ἀπὸ τὴν Πάτμο συναντιόταν μ' ἕναν μοναχὸ σπουδασμένο στὴν Ἰταλία, θαυμαστὴ τοῦ Βολταίρου καὶ τοῦ Ρουσώ, κάποτε ὑποψήφιο βιβλιοθηκάριο τῆς βιβλιοθήκης ἑνὸς καρδιναλίου, καὶ λάβαινε τὴν πληροφορία ὅτι τὰ βιβλία τῆς Μονῆς ἦταν ἐλάχιστα, τὸ ἴδιο ἐλάχιστοι καὶ ὅσοι μποροῦσαν νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν. Ἀσφαλῶς ἀδικοῦσαν τὴ Μονὴ τὰ μέτρα σύγκρισης τοῦ συνομιλητῆ του ποὺ γνώριζε πολὺ καλὰ τί σήμαιναν στὴ Δύση οἱ μοναστηριακὲς βιβλιοθῆκες. Δεύτερη χρονολογία: 1801. Ὁ ἄγγλος ὁρυκτολόγος E.D. Clarke, ἐπισκέπτης τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Μονῆς, παρατηροῦσε ὅτι τὰ ἔντυπα ἦταν τοποθετημένα στὰ ράφια τοῦ μικροῦ δωματίου καὶ ὅτι σ' αὐτὰ οἱ μοναχοὶ ἔδιναν περισσότερη σημασία ἀπ' ὅ,τι στὰ χειρόγραφα. Πραγματικά, οἱ καιροὶ εἶχαν ἀλλάξει. Στὴν πορεία τῆς συνύπαρξης χειρογράφου καὶ ἐντύπου, τὸ δεύτερο εἶχε ἀρχίσει πιὰ νὰ παραγκωνίζει τὸ πρῶτο. Ὁ Clarke τὰ χειρόγραφα τῆς Βιβλιοθήκης τὰ περιέγραφε πεταμένα χωρὶς τάξη στὸ πάτωμα, βορὰ τῶν σκουληκιῶν καὶ τῆς

ὑγρασίας, ἴσως μὲ κάποια δόση ὑπερβολῆς γιὰ νὰ δικαιολογήσει ἔτσι τὴν ἀπόσπαση ἀπὸ ἐκεῖ, μὲ δέλεαρ τὸ χρῆμα, τοῦ περίφημου κώδικα τοῦ Πλάτωνα. Ἂν ἡ ἀπεμπόληση αὐτὴ τῶν προγονικῶν κειμηλίων ἐξόργισε τόσο τὸν Ἀδαμάντιο Κοραὴ στὸ Παρίσι ὥστε νὰ τὴν καταγγείλει δημόσια λίγα χρόνια ἀργότερα, νωρίτερα ἀκόμη ἡ ἴδια ἡ μοναστικὴ κοινότητα, εὐαισθητοποιημένη ἀπέναντι στὸ γεγονός, ἔπαιρνε δραστικὰ μέτρα. Τὸν ἑπόμενο κιόλας χρόνο, τὸ 1802, θὰ ἔχτιζαν πάνω ἀπὸ τὸ νάρθηκα τοῦ ναοῦ νέα, εὐρύχωρη καὶ φωτεινή, βιβλιοθήκη ποὺ θὰ τὴν ἐπέγραφαν *Ψυχῆς ἰατρεῖον*, καὶ θὰ καλοῦσαν τὸν βιβλιοφύλακά της νὰ προσέχει τὰ χειρόγραφα βιβλία περισσότερο καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ ζωή, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐπιγραφὴ ποὺ ἐντοίχισαν στὴν εἴσοδο.

Η ΕΝΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ

Ὁ 19ος αἰώνας ἦταν καθοριστικὸς γιὰ τὴν τύχη τῶν δύο βιβλιοθηκῶν, γιατὶ στὴ διάρκειά του ἐπῆλθε ἡ πλήρης συνένωσή τους. Στὴ δεκαετία πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀγώνα τοῦ 1821 ἡ Πατμιάδα ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ λόγιου ἱεροδιακόνου Παισίου Καραπατᾶ προσπάθησε νὰ ἀποβάλει τὸ χαρακτήρα τοῦ παραδοσιακοῦ σχολείου ποὺ τὴν διέκρινε καὶ νὰ εὐθυγραμμιστεῖ μὲ τὰ νέου τύπου ἐκπαιδευτήρια ποὺ εἶχαν ἱδρυθεῖ καὶ λειτουργοῦσαν στὴν περιοχὴ τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου, στὴ Χίο, τὴ Σμύρνη καὶ τὶς Κυδωνίες, εἰσάγοντας καὶ αὐτὴ στὰ προγράμματα σπουδῶν της τὶς ἐπιστημονικὲς μαθήσεις. Παράλληλα μὲ τὴν ὀργανωτικὴ καὶ διδακτικὴ αὐτὴ ἀνανέωση ἐκσυγχρόνισε καὶ τὴ βιβλιοθήκη της. Ἑλληνικὰ βιβλία μαθηματικῶν, φυσικῆς, γεωγραφίας, ἱστορίας, ἐκδόσεις τὰ περισσότερα τῶν ἑλληνικῶν τυπογραφείων τῆς Βιέννης, παίρνουν τώρα τὴ θέση τους δίπλα στὶς παλιότερες ἐκδόσεις, ἐνῶ οἱ ἀδελφοὶ Ζωσιμά, γενναῖοι χορηγοὶ τῆς Σχολῆς, τὴν τροφοδοτοῦν καὶ μὲ μαζικὲς ἀποστολὲς βιβλίων τοῦ Εὐγενίου Βούλγαρη, τοῦ Νικηφόρου Θεοτόκη, τοῦ Κοραῆ καὶ ἄλλων. Ὁ ἴδιος ὁ Καραπατὰς εἶχε καταρτίσει καὶ προσωπικὴ συλλογὴ βιβλίων ποὺ μετὰ τὸν πρόωρο θάνατό του (1818) κατατέθηκε ἀπὸ τοὺς οἰκείους του στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς (1824). Δὲν μαρτυρεῖται ἀπὸ τὶς πηγές, ἀλλὰ εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ βιβλιοθήκη τῆς Πατμιάδας μεταφέρθηκε καὶ ἐνσωματώθηκε στὴν ἀντίστοιχη τοῦ μοναστηριοῦ μέσα στὴν Ἐπανάσταση.

Ἤδη λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀγώνα ἡ Σχολὴ εἶχε ἀρχίσει ν' ἀντιμετωπίζει τὸν κίνδυνο διάλυσης. Χωρὶς πλέον κανονικοὺς πόρους καὶ διδακτικὸ προσωπικὸ καὶ μὲ ἐγκαταλειμμένα στὴ φθορὰ τοῦ χρόνου τὰ κτίριά της, βρισκόταν στὰ πρόθυρα διακοπῆς τῆς λειτουργίας της. Κι αὐτὸ πράγματι συνέβη γιὰ ὁρισμένα χρονικὰ διαστήματα στὴ διάρκεια τῆς Ἐπανάστασης. Οἱ ἐπίτροποι τῆς Σχολῆς, μεταξὺ τῶν ὁποίων συγκαταλέγονταν ὁ ἡγούμενος καὶ ὁ ἐκκλησιάρχης τῆς Μονῆς, δὲν πρέπει νὰ εἶχαν ἄλλη ἐπιλογὴ παρὰ νὰ ἀποφασίσουν τότε, γιὰ λόγους ἀσφαλείας, τὴ μεταφορὰ τῆς Βιβλιοθήκης ἀπὸ τὸν περίβολο τῆς Ἀποκάλυψης στὸν ὀχυρὸ περίβολο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἡ ὑπόθεση ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἀπογραφῆς τῶν βιβλίων τῆς Μονῆς ποὺ διενεργήθηκε στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1820. Ὅταν δηλαδὴ στὰ 1829 ὁ Ἰωάννης Κωλέττης, ἐπίτροπος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἀνατολικῶν Σποράδων, ἐκτελώντας γενικὴ ἐντολὴ τῆς κυβέρνησης τοῦ Καποδίστρια, ζήτησε ἀπὸ τὴ Μονὴ τῆς Πάτμου νὰ συνταχθεῖ καὶ νὰ τοῦ ἀποσταλεῖ ὁ κατάλογος τῶν βιβλίων καὶ τῶν χειρογράφων τῆς Βιβλιοθήκης της, ὁ κατάλογος αὐτὸς ἐμφάνιζε ὄγκο ἐντύπων δυσανάλογο μὲ τὸ πραγματικὸ μέγεθος ποὺ φαίνεται νὰ εἶχε ἡ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς ὡς ἐκεῖνα τὰ χρόνια. Στὴν πραγματικότητα ἀνάμεσα στοὺς 628 τίτλους τοῦ καταλόγου, ποὺ ἀντιστοιχοῦσαν σὲ διπλάσιο ἀριθμὸ τόμων, εἶχαν ἐνταχθεῖ καὶ τὰ βιβλία ποὺ ἀποδεδειγμένα ἀνῆκαν στὴ βιβλιοθήκη τῆς Πατμιάδας.

Ἔκτοτε ἡ πορεία τῆς Βιβλιοθήκης τῶν ἐντύπων διαμορφώθηκε ἀπὸ τοὺς παράγοντες ποὺ παραδοσιακὰ τὴν καθόριζαν, τὶς δωρεές, τὶς ἀφιερώσεις καὶ τὶς ἀγορὲς βιβλίων καὶ ἰδίως τὶς μετὰ θάνατον κληροδοτήσεις ὁλόκληρων κάποτε συλλογῶν καταρτισμένων

ἀπὸ πατέρες καὶ ἀδελφοὺς τῆς Μονῆς γιὰ προσωπική τους χρήση. Ἀπὸ τὸν 19ο αἰώνα σώζονται στοιχεῖα ποὺ φανερώνουν τὴ μέριμνα γιὰ τὴν ὀργάνωση καὶ λειτουργία τῆς Βιβλιοθήκης. Τὰ ἔντυπα ταξινομήθηκαν χωριστὰ ἀπὸ τὰ χειρόγραφα, ἀπὸ τὸ 1866 ἄρχισαν νὰ σφραγίζονται μὲ εἰδικὴ σφραγίδα καὶ τὸ 1872 καταλογογραφήθηκαν μὲ ἐπιστημονικὸ σύστημα. Ὁ Ἱερόθεος Φλωρίδης, ὡς βιβλιοφύλακας τῆς Μονῆς, συνέταξε τότε τὸν κατάλογο ὄχι μόνο τῶν χειρογράφων τῆς Βιβλιοθήκης ἀλλὰ καὶ τῶν ἐντύπων της, ἐργασία ποὺ παρέμεινε ἀνέκδοτη. Ἀκολουθώντας τὴ μέθοδο περιγραφῆς τῶν χειρογράφων κατέγραψε, μαζὶ μὲ τὰ στοιχεῖα ταυτότητας 800 περίπου τίτλων βιβλίων (ἐκτὸς τῶν ξενόγλωσσων) καὶ πολλὲς ἀπὸ τὶς ἰδιαιτερότητες τῶν ἀντιτύπων: κτητορικὰ σημειώματα, ἐνθυμήσεις κτλ. Ἐξάλλου μὲ τὴν ἐπωνυμία «Παρρησία» ἐγκαινιάστηκε τὸ 1894 τὸ δανειστικὸ κατάστιχο τῆς Βιβλιοθήκης, ἀσφαλὴς δείκτης τῆς λειτουργικότητάς της καὶ τῆς φιλαναγνωσίας τῶν μοναχῶν στὰ νεότερα χρόνια. Μὲ τὴ μετεγκατάσταση ἀπὸ τὸ 1970 τῆς Βιβλιοθήκης χειρογράφων καὶ ἐντύπων σὲ ἄλλο χῶρο τοῦ μοναστηριοῦ, ἐξοπλισμένο μὲ σύγχρονα τεχνολογικὰ μέσα, καὶ μὲ τὴν ἐξέλιξή της σὲ κέντρο βυζαντινῶν καὶ παλαιογραφικῶν ἐρευνῶν, ἡ Βιβλιοθήκη ἐμπλουτίστηκε καὶ μὲ νεότερες ἐκδόσεις, ποὺ ἐξυπηρετοῦν τὶς ἀνάγκες τῆς ἐπιστημονικῆς μελέτης καὶ ἔρευνας.

Ο ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΠΥΡΗΝΑΣ ΤΩΝ ΕΝΤΥΠΩΝ

Στὸν ἱστορικὸ πυρήνα τῶν ἐντύπων ἐνσωματώθηκε στὰ πρόσφατα χρόνια καὶ ἕνας ἀριθμὸς παλαιῶν βιβλίων προερχόμενων εἴτε ἀπὸ ἰδιωτικὲς βιβλιοθῆκες πάτμιων δωρητῶν, ὅπως τοῦ καθηγητῆ τῆς φαρμακολογίας Παναγιώτη Κρητικοῦ, εἴτε ἀπὸ τὴν περισυλλογὴ λειτουργικῶν βιβλίων ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες τῆς Πάτμου καὶ τὰ μετόχια τῆς Μονῆς. Σήμερα περιλαμβάνει γύρω στοὺς 1.000 τίτλους, γιὰ τοὺς αἰῶνες 15ο ἕως 18ο, καὶ πάνω ἀπὸ 2.000 γιὰ τὸν 19ο αἰώνα. Οἱ ἀρχέτυπες ἐκδόσεις (incunabula), 11 τὸν ἀριθμό, ἀντιπροσωπεύουν ἕνα μέρος τῆς ἐκδοτικῆς παραγωγῆς τῶν ἰταλῶν τυπογράφων καὶ τῶν ἑλλήνων συνεργατῶν τους κατὰ τὴν περίοδο τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Ὅλες σχεδὸν συνιστοῦν πρῶτες ἐκδόσεις (editiones principes) τῶν κειμένων ποὺ περιέχουν. Π.χ. ἡ «Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων», ἡ παρουσία τῆς ὁποίας στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς μνημονεύεται εὔφημα ἀπὸ τὸν Clarke, εἶναι ἔκδοση ποὺ τυπώθηκε τὸ 1494 στὴ Φλωρεντία μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Ἰανοῦ Λάσκαρη. Στὸ ἀντίτυπο τῆς Πάτμου (εἰκ. 21) ὁρισμένα πρωτογράμματα τοῦ κειμένου εἶναι ἐπιζωγραφημένα μὲ τὸ χέρι κάποιου κατόχου, ἐνῶ τὰ φύλλα γέμουν ἀπὸ χειρόγραφες σημειώσεις καὶ σχόλια. Τὰ «Ἀργοναυτικὰ» τοῦ Ἀπολλωνίου ἔχουν ἐπίσης ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο ἐπιμελητὴ στὴ Φλωρεντία τὸ 1496. Πολύτιμο ἀπόκτημα τῆς Βιβλιοθήκης ἀποτελοῦν ἕξι ἀρχέτυπες ἐκδόσεις τοῦ περίφημου τυπογράφου τῆς Βενετίας Ἄλδου Μανουτίου μὲ πρώτη τὴν «Γραμματικὴ Εἰσαγωγὴ» τοῦ Θεοδώρου Γαζῆ (1495), ἕνα ἀπὸ τὰ βιβλία τῆς συλλογῆς τοῦ διδασκάλου τῆς Πατμιάδας Γερασίμου τοῦ Βυζαντίου (εἰκ. 22). Συνολικὰ οἱ *ἀλδίνες* ξεπερνοῦν τὶς τριάντα συμπεριλαμβανομένων καὶ ὅσων ἐκδόθηκαν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἄλδου ἀπὸ τοὺς ἀπογόνους του ὡς τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα: Ἀριστοτέλης (1497 καὶ 1498), διάφοροι ὑπομνηματιστὲς τοῦ φιλοσόφου, Ἀριστοφάνης (1498), Αἴσωπος, Ξενοφῶν, Λουκιανός, Δημοσθένης, Παυσανίας, Πλούταρχος, Γαληνός, Μ. Βασίλειος, Γρηγόριος Ναζιανζηνός, Γρηγόριος Νύσσης, γραμματικὲς τοῦ Θ. Γαζῆ καὶ τοῦ Κωνσταντίνου Λασκάρεως, Λεξικὸ τῆς Σούδας (Σουίδα) κ.ἄ. Ἰδιαίτερη κατηγορία ἀποτελοῦν ἐπίσης οἱ ἐκδόσεις, ἀρχέτυπες καὶ παλαιότυπες, ποὺ εἶδαν τὸ φῶς μὲ ἑλληνικὲς συνεργασίες. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν «Ἀνθολογία» καὶ τὰ «Ἀργοναυτικὰ» ὁ Ἰανὸς Λάσκαρης ἔχει ἐπιμεληθεῖ τὴν ἔκδοση τοῦ Σοφοκλῆ (Ρώμη 1518), ὁ Μάρκος Μουσοῦρος τοῦ Ἀριστοφάνη (Ἄλδος 1498) καὶ τοῦ Παυσανία (Ἄλδος 1516), ὁ Δημήτριος Χαλκοκονδύλης τοῦ Λεξικοῦ τῆς Σούδας (Μιλάνο 1499) καὶ ὁ Ζαχαρίας Καλλιέργης τύπωσε στὴ Ρώμη στὸ δικό του τυπογραφεῖο τὸν Πίνδαρο (1515) καὶ τὸ «Μέγα Λεξικὸν» τοῦ Βαρίνου (Guarinus Favorinus, 1523). Ἡ

συλλογὴ ὅμως τῆς Βιβλιοθήκης διαθέτει δείγματα τῆς τυπογραφικῆς τέχνης τῶν περισσότερων δυτικῶν τυπογράφων τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα, ὅσοι ἀσχολήθηκαν μὲ ἐκδόσεις ἑλληνικῶν βιβλίων (ἀρχαίων συγγραφέων, Ἁγίας Γραφῆς, ἐκκλησιαστικῶν κειμένων): τῶν Giunti τῆς Φλωρεντίας, Da Sabio, Zanetti, Spinelli, Pinelli καὶ Giuliani τῆς Βενετίας, Ροβέρτου καὶ Ἑρρίκου Στεφάνων (Estienne) τοῦ Παριστιοῦ καὶ τῆς Γενεύης, Elzevier τοῦ Ἀμστερνταμ, καὶ ἄλλων τυπογραφικῶν ἐργαστηρίων τῆς Γερμανίας, τῆς Ἑλβετίας, τῶν Κάτω Χωρῶν καὶ τῆς Ἀγγλίας, ὅπως τῆς Κολωνίας, Φραγκφούρτης, Χαϊδελβέργης, Βασιλείας, Ζυρίχης, Ἀμβέρσας, Λονδίνου κ.ἄ.

Ἂν ἡ ἐκδοτικὴ δραστηριότητα τῶν φορέων τοῦ φιλολογικοῦ καὶ θρησκευτικοῦ οὐμανισμοῦ τῆς Εὐρώπης ἀντιπροσωπεύεται ἄξια στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς, οἱ περιπτώσεις ξενόγλωσσων βιβλίων, ἰδίως ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς λογοτεχνίας, τῆς κοσμικῆς ἱστορίας ἢ τῆς ἐπιστήμης σπανίζουν: κάποια ἔκδοση τοῦ Boileau, τῆς «Henriade» τοῦ Voltaire, τοῦ Metastasio, τοῦ Goldoni, τῶν «Aventures de Télémaque» τοῦ Fénélon, τῶν ἔργων τοῦ Γαλιλαίου, μιὰ σειρὰ ρωσικῶν βιβλίων τοῦ 18ου αἰώνα (πεζογραφία, θέατρο, γλώσσα κτλ.). Εἶναι φανερὸ ὅτι τέτοιου εἴδους βιβλία δὲν προσιδίαζαν στὰ μοναχικὰ ἰδεῶδες, ἡ παρουσία τους ὡστόσο στὴ Βιβλιοθήκη ὑποδηλώνει τὴν ἀνάπτυξη νέων περιεργειῶν στὰ μεταγενέστερα χρόνια, κυρίως σ' ὅσους ἀσκοῦσαν διδακτικὸ ἔργο. Μέσα πάντως ἀπὸ τὸ ἔντυπο περιεχόμενο τῆς μοναστηριακῆς συλλογῆς ἀναδύεται, παρὰ τὰ διαπιστούμενα χρονολογικὰ κενά, ὁλόκληρη ἡ ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς τυπογραφίας καὶ τῆς ἐκδοτικῆς παραγωγῆς κατὰ τοὺς ἑπόμενους αἰῶνες, 17ο-19ο, ὅπως αὐτὴ συντελέστηκε τόσο στὰ κέντρα τῆς ἑλληνικῆς διασπορᾶς, τὴ Βενετία, τὴ Βιέννη, τὴ Μόσχα καὶ ἀλλοῦ (τυπογραφίες Ν. Σάρρου, Ν. Γλυκῆ, Α. Βόρτολη, Δ. καὶ Π. Θεοδοσίου, Γ. Βενδότη κτλ.) ὅσο καὶ στὸν μείζονα τουρκοκρατούμενο ἑλληνικὸ χῶρο, Κωνσταντινούπολη (πατριαρχικὸ τυπογραφεῖο), Βουκουρέστι, Ἰάσιο, Μοσχόπολη. Σ' αὐτὴ τὴν κινητικότητα γιὰ τὴ διάδοση τῆς παιδείας καὶ τὴν ἐνίσχυση τοῦ θρησκευτικοῦ φρονήματος τῶν ἑλληνικῶν πληθυσμῶν συνέβαλαν μὲ τὰ βιβλία τους καὶ οἱ διδάσκαλοι τῆς Πατμιάδας. Ὁ Μακάριος Καλογερᾶς καὶ ὁ Γεράσιμος ὁ Βυζάντιος δὲν ἀξιώθηκαν, ὅσο ζοῦσαν, νὰ δοῦν τυπωμένες τὶς παραδόσεις τους στὴ Σχολὴ καὶ τὶς θρησκευτικὲς διδαχές τους· τὶς τύπωσαν ἀργότερα οἱ μαθητές τους (εἰκ. 25). Ἀντίθετα τὰ γραμματικὰ ἐγχειρίδια τοῦ Λανιὴλ Κεραμέως εἶδαν τὸ φῶς στὴ διάρκεια τῆς διδασκαλικῆς του θητείας (εἰκ. 24).

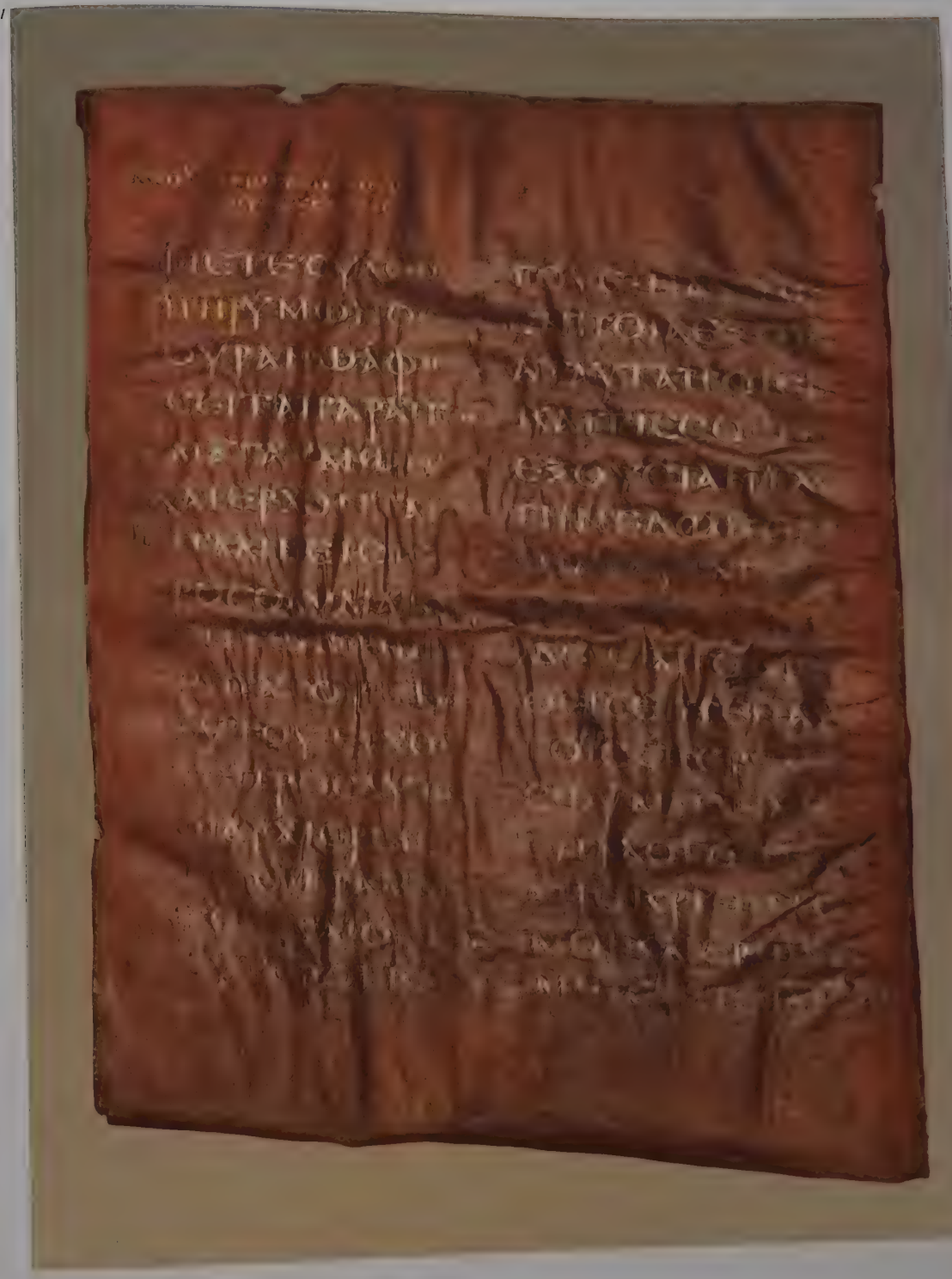
ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΕΝΤΥΠΩΝ

Ἡ σημασία ὡστόσο τῆς Βιβλιοθήκης τῶν ἐντύπων ἔγκειται περισσότερο στὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὰ ἀποτελοῦν ἀδιαφιλονίκητη μαρτυρία γιὰ τὴν πνευματικὴ κίνηση ποὺ σημειώθηκε σ' ἕνα μικρὸ νησὶ τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου ἀπὸ τὸν 17ο αἰώνα καὶ ὕστερα, γιὰ τοὺς φορεῖς της ὡς κτήτορες βιβλίων καὶ ἀναγνῶστες, τὶς ἀναγνωστικὲς ἐπιλογές τους καὶ τὶς ἀνάγκες ποὺ τὶς ὑπαγόρευσαν, τοὺς τρόπους καὶ τὶς διαδρομὲς ἀπόκτησης τῶν βιβλίων, τὴ μεταχείρισή τους ὄχι μόνο ὡς ἐργαλείων μάθησης, λειτουργικῆς χρήσης ἢ θρησκευτικοῦ καταρτισμοῦ, ἀλλὰ καὶ ὡς τόπου ἀποθησαύρισης εἰδήσεων τοῦ καθημερινοῦ βίου, τὸ βαθμὸ τῆς φροντίδας γιὰ τὴ συντήρησή τους κτλ.

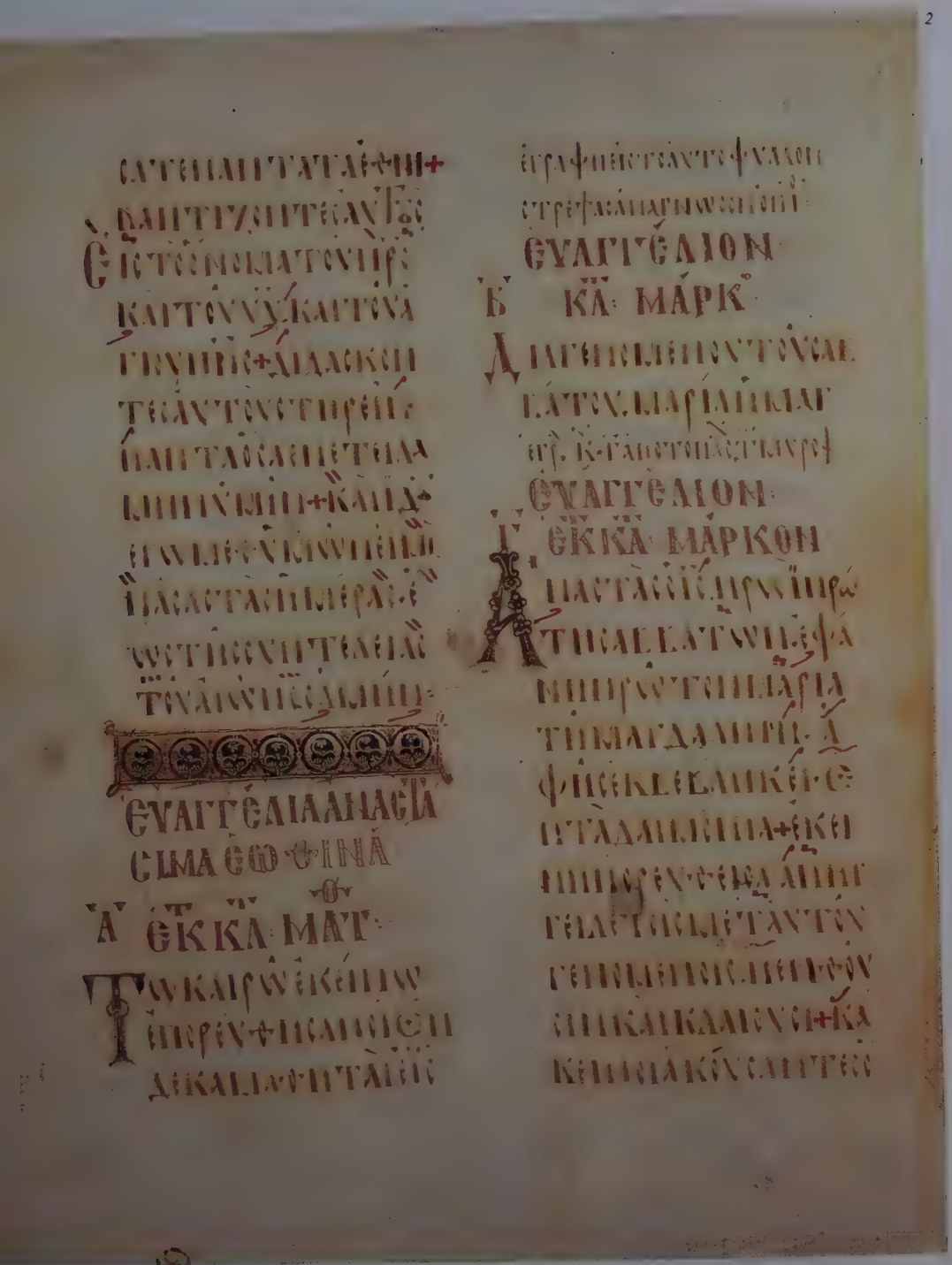
Πραγματικὰ ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ βιβλία, τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἐπιτέλεσαν τὸν προορισμό τους: διαβάστηκαν. Τὰ ἀποτυπώματα τῆς ἀνάγνωσης εἶναι κάποτε ἀπτὰ στὶς σελίδες τους: σημειώσεις, σχόλια, ὑπογραμμίσεις, παραπομπές. Ὅταν πρόκειται γιὰ βιβλία τῶν διδασκάλων, οἱ σημειώσεις αὐτὲς ἐπιβεβαιώνουν τὴ βαθιὰ ἀρχαιομάθειά τους (εἰκ. 22). Ἡ σχέση τοῦ κτήτορα μὲ τὸ βιβλίο δηλώνεται κατὰ τὴ συνήθεια τῆς ἐποχῆς μὲ τὴν ὑπόμνηση τῆς ἀτομικῆς κυριότητας, τὴν ὁποία ἐπιχειροῦν ἐνίοτε νὰ διασφαλίσουν μὲ ἐπίκληση τῆς θείας τιμωρίας γιὰ τοὺς ἐπίδοξους σφετεριστὲς τῆς περιουσίας τους, τῆς δικῆς τους ἢ τῆς Μονῆς: *νικηφόρου ἱερομ<ονάχου> τοῦ Χαρτοφύλακος*, εἶναι, χωρὶς ἄλλες προσθῆκες, τὸ κτητορικὸ σημείωμα τοῦ θεμελιωτῆ τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ κινήματος στὴν Πάτμο σὲ μιὰ χρυσοστομικὴ ἔκδοση τοῦ 1603 (εἰκ. 26). Διαδο-

χικὰ κτητορικὰ σημειώματα σ' ἕνα καὶ τὸ ἴδιο ἀντίτυπο μαρτυροῦν τὶς ἱστορικὲς τύχες του μέσα στὸ χρόνο. Πρόκειται γιὰ μιὰ διαδρομὴ ἀπὸ κάτοχο σὲ κάτοχο μὲ ἄγνωστες συχνὰ τὶς λεπτομέρειές της. *Εἰς χρῆσιν Κορυδαλλέως καὶ τῶν φίλων. —Εἰς χρῆσιν δὲ νῦν λεοντίου ἱερομονάχου καὶ τῶν φίλων 1695. —νῦν δὲ γερασίμου τοῦ βυζαντίου τοῦ ἐκ τῶν ὑψωμαθείων*: τρεῖς γνωστοὶ κτήτορες ἑνὸς ἀρχαίου γεωγραφικοῦ βιβλίου τοῦ 1539 μέσα σ' ἕναν περίπου αἰώνα (εἰκ. 23). Ἡ περίπτωση τῆς ἔκδοσης «Ποιήσεις Ὁμήρου», Βασιλεία 1541, εἶναι χαρακτηριστική. Ἔχει ἀλλάξει διαδοχικὰ ἕντεκα κατόχους. Τὰ παλαιότερα κτητορικὰ ἀνήκουν ἐνίοτε σὲ πρόσωπα τῆς δυτικῆς καὶ τῆς ἑλληνικῆς λογιοσύνης ποὺ ἔδρασαν ἰδίως στὴν Ἰταλία, τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες ἀπὸ τὸν 16ο αἰώνα καὶ ἔπειτα: Lilius Gyraldus, Andrea Gallo, Θεόφιλος Κορυδαλεύς, Νικόλαος Σοφιανός, Φραγκίσκος Κόκκος, Γαβριὴλ Σεβῆρος, Μιχαὴλ Κράλλης, Κωνσταντίνος Καντακουζηνός, Νεόφυτος Ἄρτης, Δημήτριος Φωτιάδης (Καταρτζῆς) κ.ἄ. Οἱ σχέσεις τῆς Πάτμου μὲ τοὺς χώρους τῆς δράσης τους ἐπιβεβαιώνεται ἔτσι καὶ μέσα ἀπὸ τὶς μαρτυρίες τῶν κτητορικῶν σημειωμάτων.

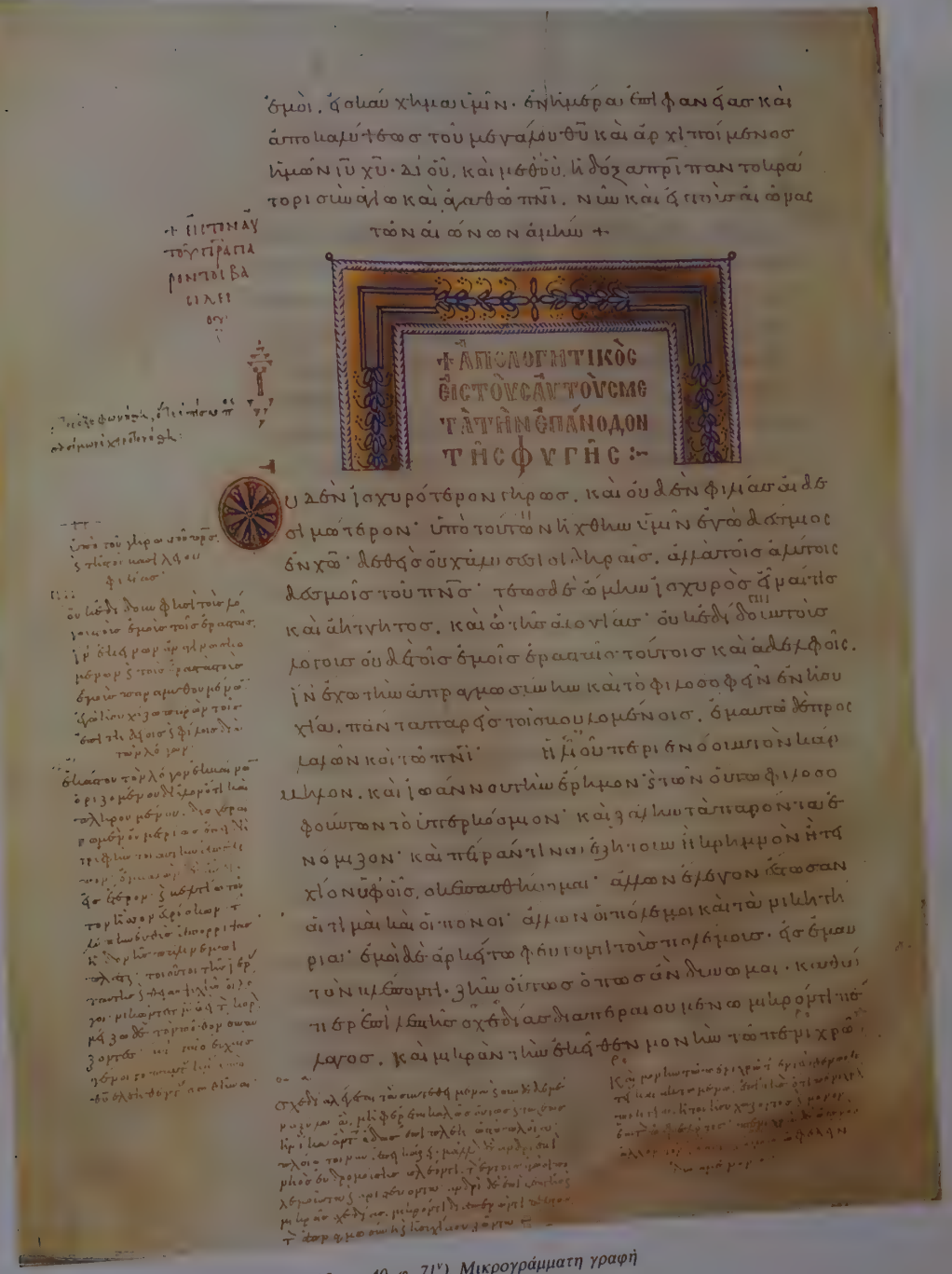
Σὲ μερικὲς περιπτώσεις παρατίθενται καὶ ἄλλες χρήσιμες εἰδήσεις γιὰ τὸ βιβλίο, ὅπως ὁ τρόπος, ὁ χρόνος καὶ ὁ τόπος ἀπόκτησής του (ἀγορά, ἀντίτιμο, δωρεά, ἀνταλλαγή) ἐνῶ ἄλλοτε, προκειμένου γιὰ ἔντυπα ποὺ ἀφιερώνονται στὴ Μονή, μνημονεύεται ἡ πράξη τῆς προσφορᾶς: *Ἐκ τῶν τῆς ἱερᾶς τοῦ θεολόγου μονῆς τῆς ἐν Πάτμῳ ἐξ ἀφιερώσεως τοῦ μακαρίτου Κυρίλλου ἱεροδιακόνου Κατελανάκη τοῦ Πατμίου, σὺν ἄλλοις 300 τεύχεσιν* (Ἰωάννου τοῦ Ζωναρᾶ Χρονικόν, Παρίσι 1686). Ἀκόμη, τὰ σημειώματα αὐτὰ προσφέρουν ὑλικὸ ποὺ ἐπιτρέπει νὰ διαπιστώσουμε ὁρισμένες ὄψεις τῆς λειτουργίας τῆς Βιβλιοθήκης (δανεισμοὶ βιβλίων κτλ.) καθὼς καὶ τὴ μέριμνα γιὰ τὴ συντήρησή τους: προφανῶς στὰ βιβλιοδετικὰ ἐργαστήρια τῶν χειρόγραφων κωδίκων ἔφερναν γιὰ στάχωση ἢ ἀνακαίνιση καὶ τὰ ἔντυπα (παρ' ὅλα αὐτὰ ἕνας ἀριθμὸς βιβλίων ἔχει ταλαιπωρηθεῖ ἀπὸ κακουχίες στὸ πέρασμα τῶν αἰώνων). Μιὰ διαφορετικὴ κατηγορία σημειωμάτων καθιστᾶ τὰ ἔντυπα πολύτιμη πηγὴ σύγχρονων ἱστορικῶν εἰδήσεων. Οἱ χρῆστες τους συνήθιζαν ν' ἀποθησαυρίζουν ἐκεῖ —ἡ συνήθεια ἦταν διαδεδομένη στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας— κάθε ἀξιομνημόνευτη γι' αὐτοὺς πληροφορία, ἐνθυμήσεις προσωπικῶν, οἰκογενειακῶν, κοινωνικῶν, πολεμικῶν κ.ἄ. γεγονότων, ἢ νὰ τὰ μεταβάλλουν σὲ πρόχειρα ἰδιωτικὰ κατάστιχα. Χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ ἱστορία τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Μονῆς, ὅσο καὶ γενικότερα ἡ νεότερη ἱστορία τῆς Πάτμου, θὰ χρειαστεῖ νὰ βασιστοῦν καὶ στὴ συνδρομὴ τῶν πηγαϊκῶν τεκμηρίων ποὺ σώζονται διάσπαρτα στὰ παράφυλλα τῶν βιβλίων.



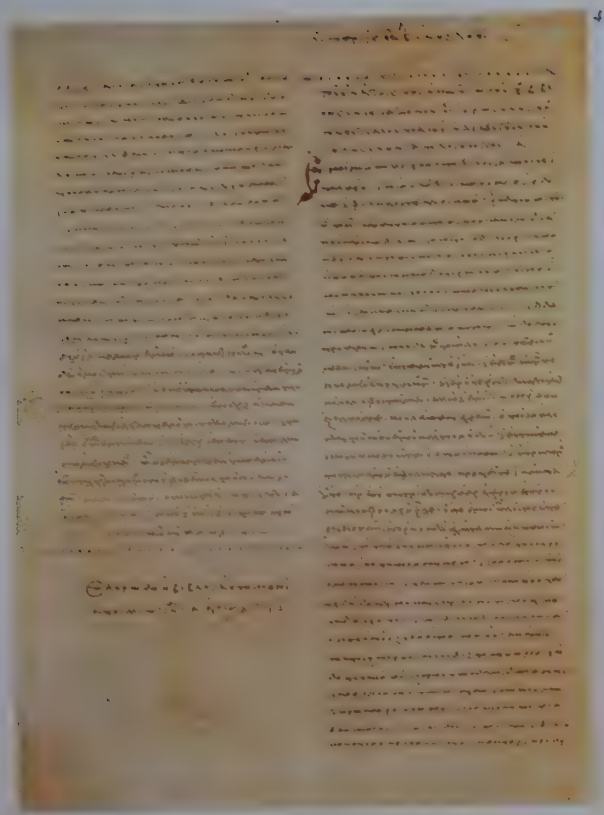
1. Εὐαγγέλιο. Πορφυροῦς κώδικας 67 (φ. 22ᵛ). Μεγαλογράμματη βιβλικὴ γραφή. 6ος αἰώνας.



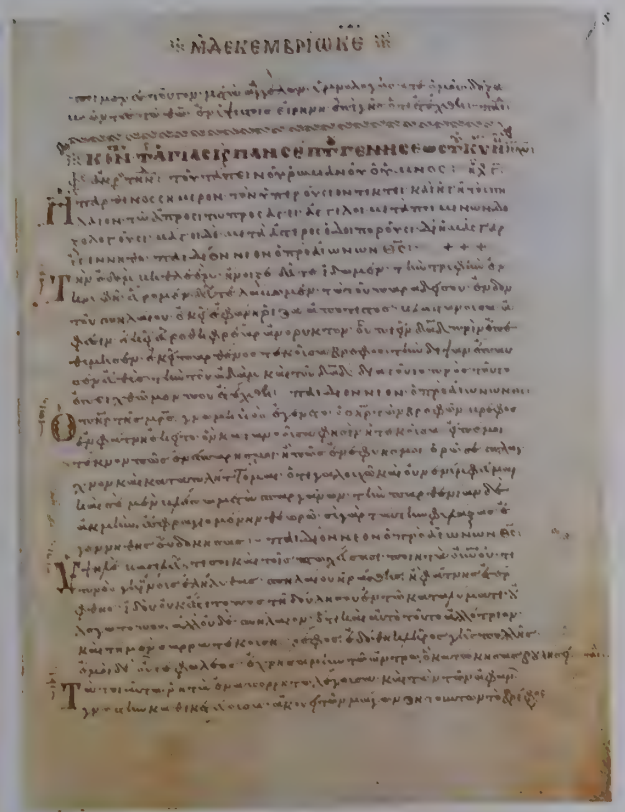
Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 69, φ. 138ᵛ). Μεγαλογράμματη γραφή, ἀγκυλωτὴ
θια. 9ος αἰώνας.



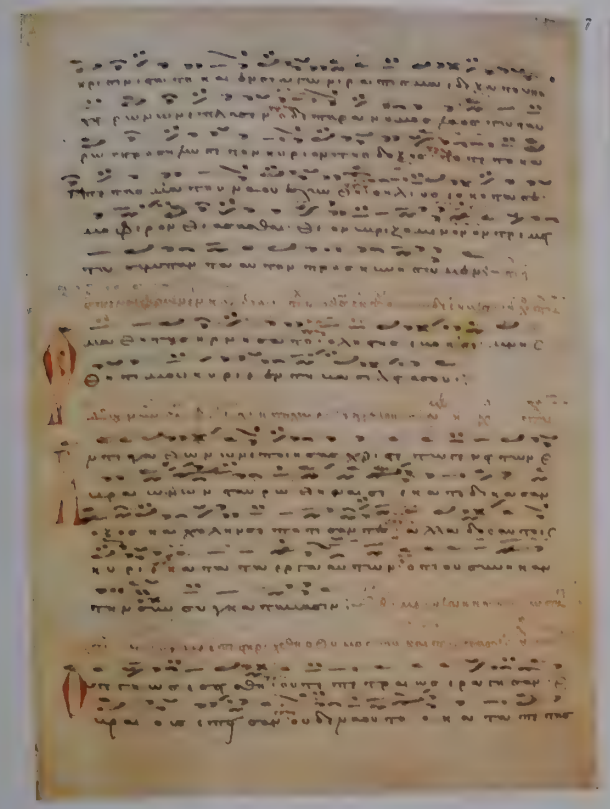
3. Ὁμιλίες Γρηγορίου Θεολόγου (κώδικας 40, φ. 71ᵛ). Μικρογράμματη γραφὴ
μὲ σχόλια στὰ περιθώρια. 10ος–11ος αἰώνας.



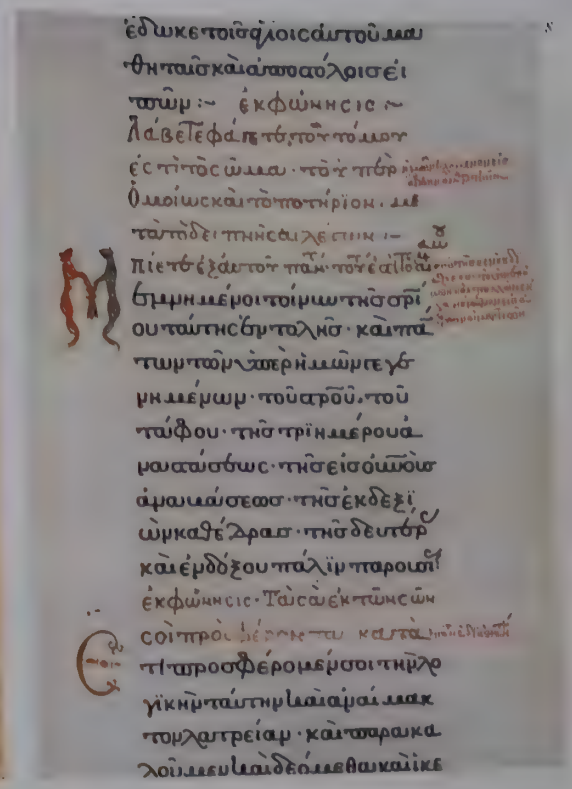
4. Ὁμιλίες Ἰωάννου Χρυσοστόμου (κώδικας 138, φ. 143ν). Μικρογράμματη μικρὴ γραφή. 988.



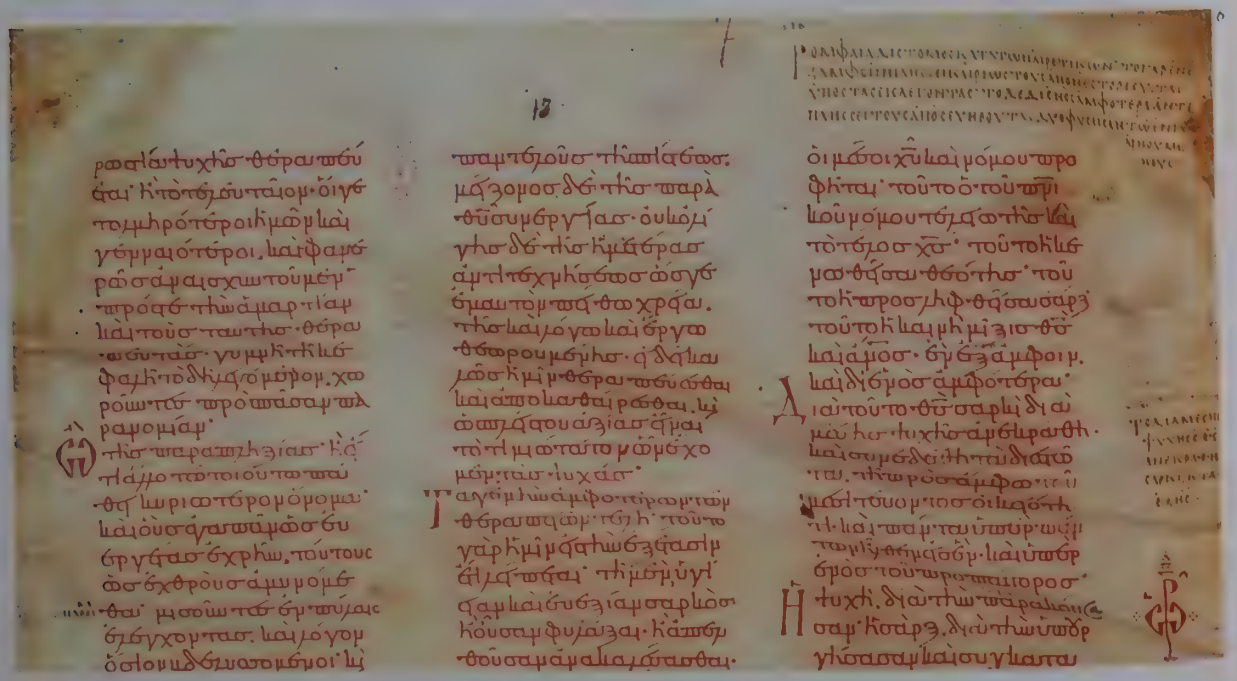
5. Ὕμνοι Ρωμανοῦ Μελῳδοῦ (κώδικας 212, φ. 121). Μικρογράμματη γραφή. 11ος αἰώνας.



7. Στιχηράριο (κώδικας 222, φ. 254). Κείμενο σὲ μικρογράμματη γραφὴ μὲ παλαιὰ παρασημαντική. 12ος αἰώνας.

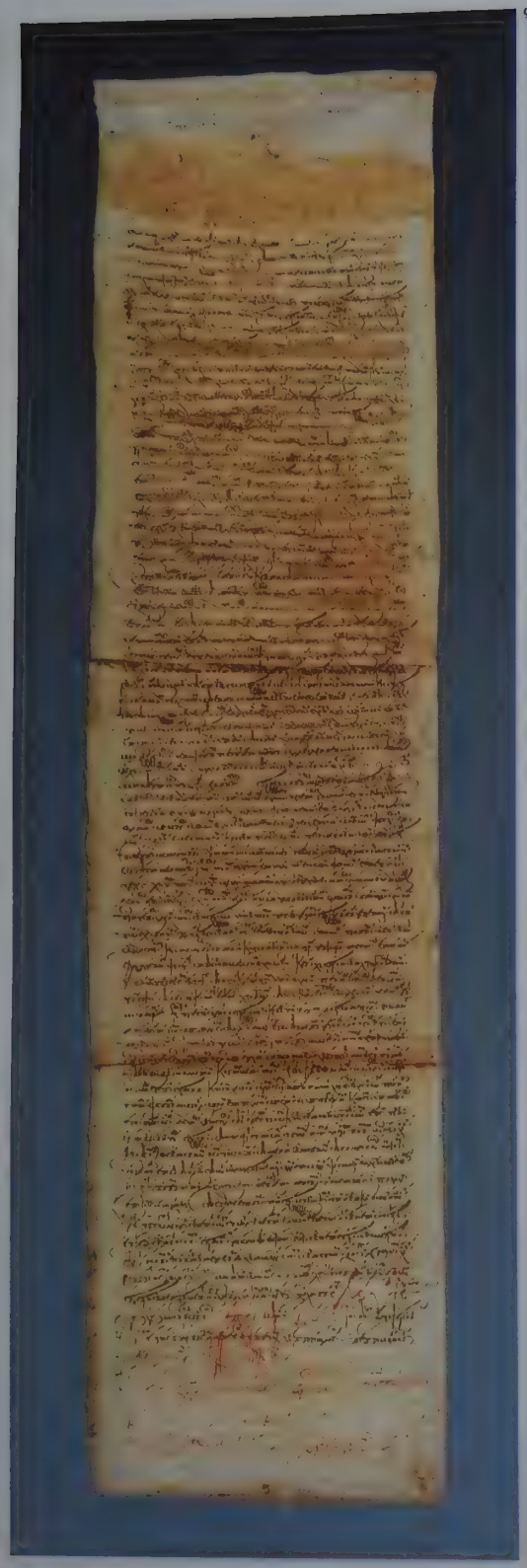


8. Θεία Λειτουργία Χρυσοστόμου (εἰλητάριο 720, κόλλημα 10). Μικρογράμματη γραφή. 15ος αἰώνας.

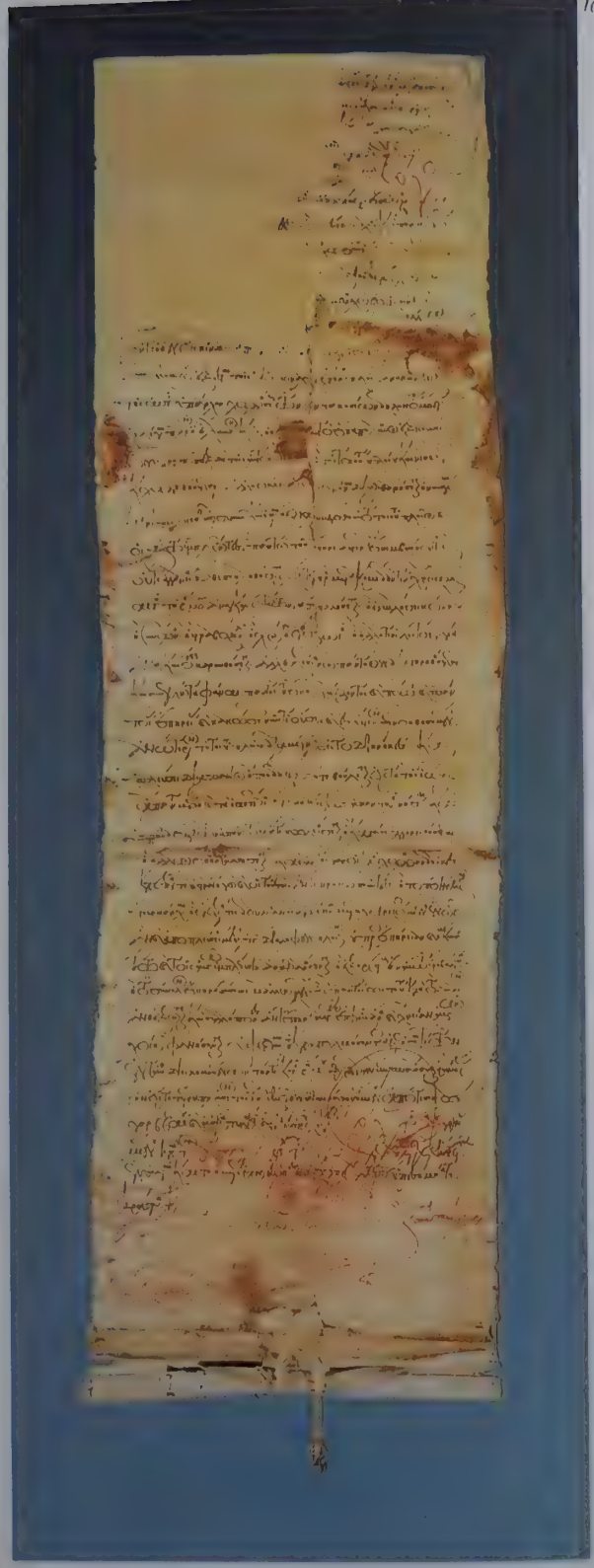


6. Ὁμιλίες Γρηγορίου Θεολόγου (κώδικας 33, φ. 7). Μικρογράμματη γραφὴ σὲ τρίστηλο μὲ σχόλια σὲ μεγαλογράμματη. (Λεπτομέρεια). 941.

9



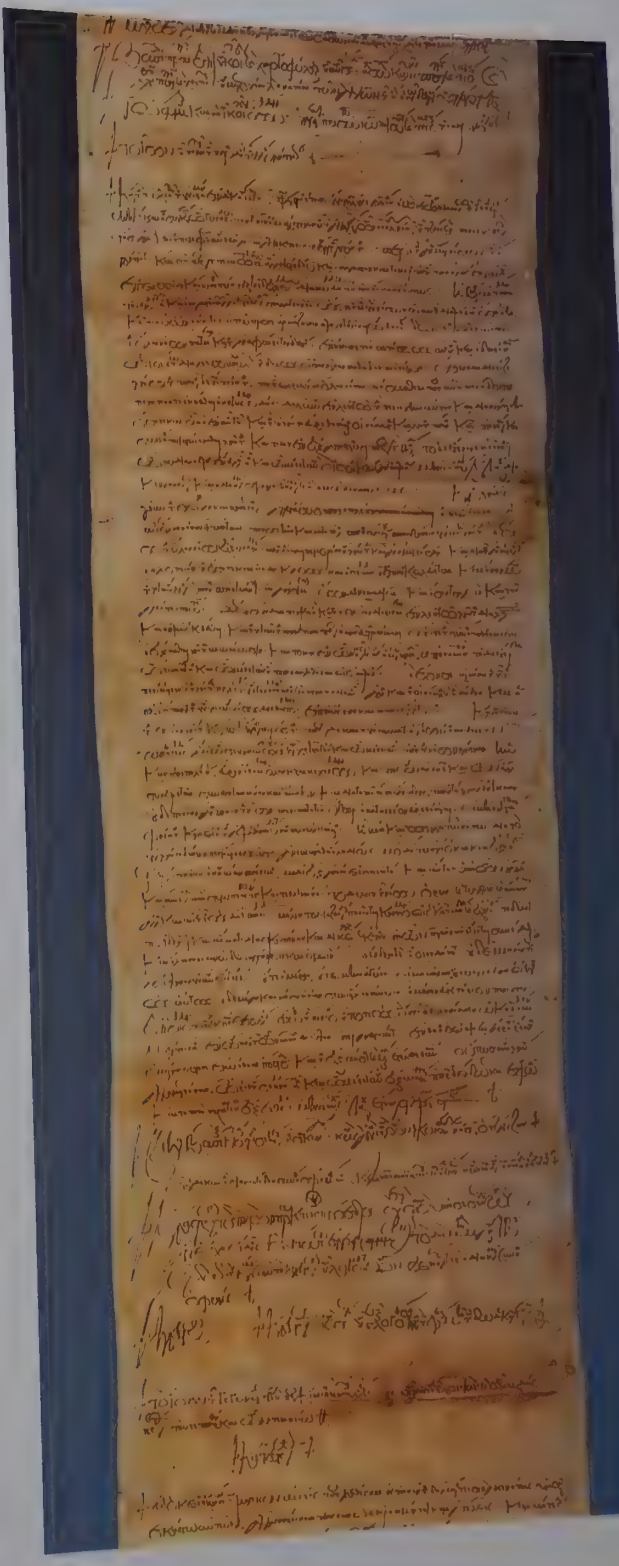
10



9. Τὸ ἱδρυτικὸ χρυσόβουλλο τοῦ Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ. Κάτω, ἡ ὑπογραφὴ τοῦ αὐτοκράτορα μὲ κιννάβαρι. Ἀπρίλιος 1088.

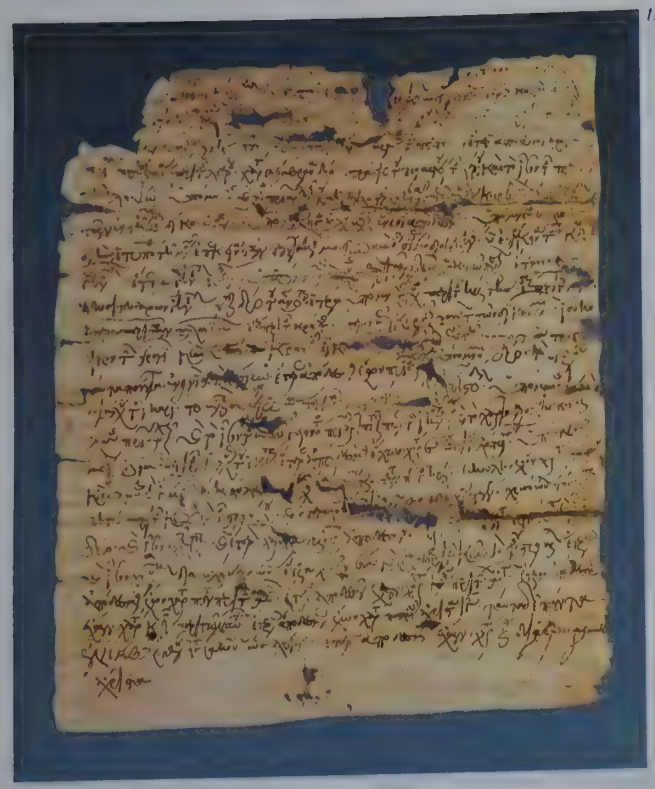
10. Χρυσόβουλλο τοῦ Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ. Σώζεται ἡ χρυσὴ βούλα τοῦ αὐτοκράτορα. Ἀπρίλιος 1088.

11



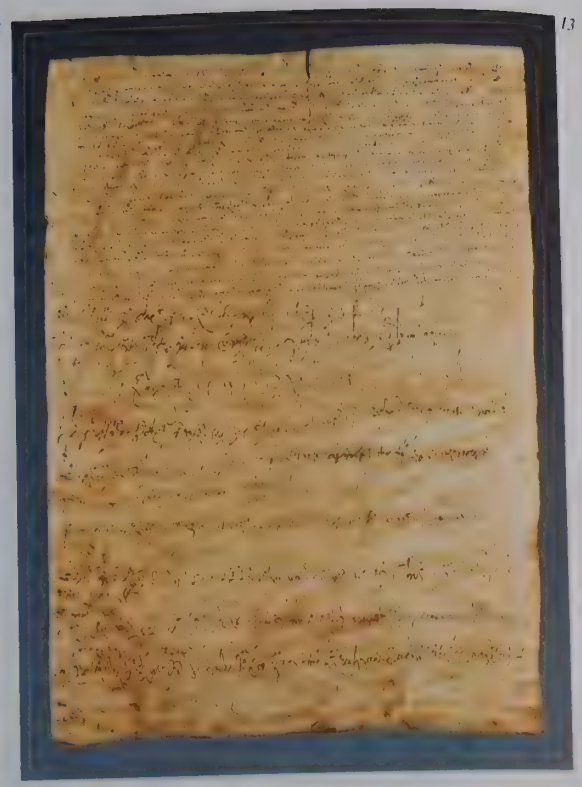
11. Πρακτικὸ παραδόσεως τῆς Πάτμου. Εἰλητάριο. Αὔγουστος 1088.

12



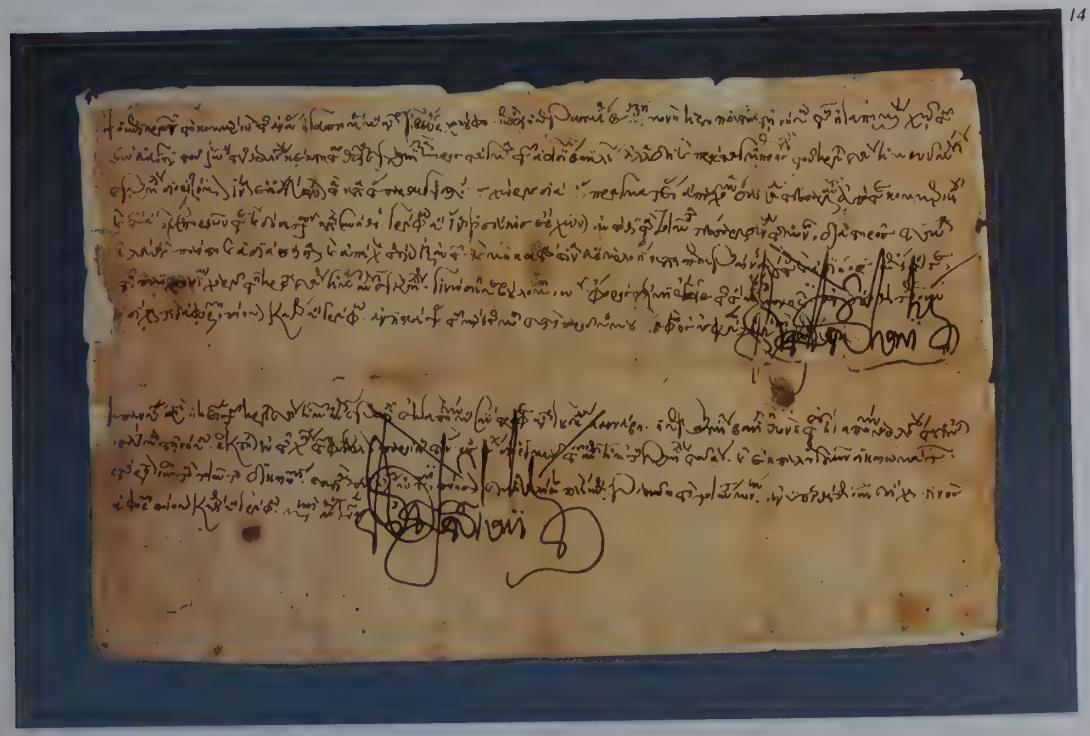
12. Καταγραφὴ ἐγγράφων τῆς Μονῆς. Τέλος 12ου-ἀρχὲς 13ου αἰώνα.

13



13. Πράξη τοῦ σεκρέτου τῆς θαλάσσης. Ὀκτώβριος [1195].

14

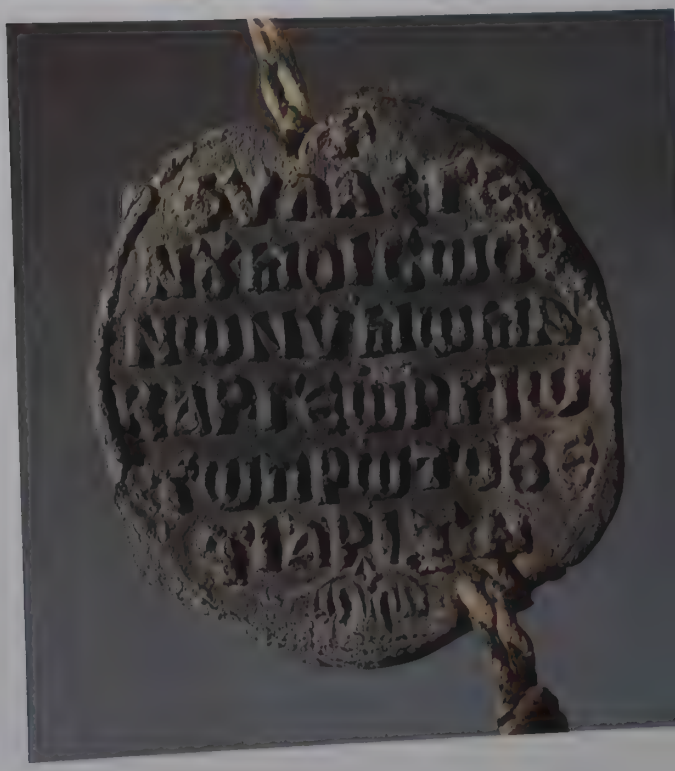


14. Δύο γραφὲς τοῦ ἐπὶ τοῦ κανικλείου. Αὔγουστος [1273].

15-16. Μολύβδινη σφραγίδα τοῦ πρωτοβεστιαρίτου Γεωργίου Ζαγαρομμάτου. 1251.

15

16



17

18

19

20

17. Προνομιακὸ ἔγγραφο τοῦ Δόγη τῆς Βενετίας Pasqual Cicogna. 20 Ἰουνίου 1590.

18. Ἔγγραφο τοῦ Μεγάλου Μαγίστρου Alofius de Wignacourt. 14 Ἰουνίου 1613.

19. Ἀντίγραφο ὁρισμοῦ Μωάμεθ Β΄ τοῦ Πορθητοῦ. 1454.

20. Εὐεργετικὸ γράμμα τοῦ τσάρου Ἀλεξίου Μιχαήλοβιτς. 1656.

ΕΙΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΝΔΡΩΝ ΑΓΑΘΩΝ.

Εἰς εἰκόνα Γαβριήλου ὑπάρχου. Λεοντίου.

Καὶ φαέθων γραφίδεσσιν ἔχει
τύπον. ἀλλὰ χαράσσει
ἠέλιον τέχνη, κρυπτο-
μένων φαέων.
καὶ σὲ σοφὲ πτολίαρχε γράφει Γαβριήλιε τέχνη,
ἐκτὸς σῶν ἀρετῶν. ἐκτὸς ὅλων καμάτων.

Θεαιτήτου.

Τοῦτον Ἰουλιανὸν νομικῆς φάος, εἶπον ἰδοῦσαι
Ῥώμη καὶ Βερόη. πάντα φύσις δύναται.

Εἰς εἰκόνα Καλλινίκου. Λεοντίου.

Κάλλει μὲν νικᾷς κραδίης τόσον, ὅσσον ὀπωρῆς.
τῆς γὰρ ἐπωνυμίης ἄξια πάντα φέρεις.
αἰεὶ δ᾽ ἐν θαλάμοισι κατευνάζων βασιλῆα,
πᾶσαν ὑποσπείρεις οὔασι μειλιχίην.

Θεοδωρίτου.

Ἐκ Φιλαδελφείης ξεινήϊα ταῦτα Φιλίππῳ.
φράζεο πῶς. μνήμων ἡ πόλις εὐνομίης.

Ἀδέσποτον.

Μνήμονες οἱ Κᾶρες πολέων εὐεργεσιάων.
πάλμα τὸν Ἰουδαίκην τόσσον ἀγασσάμενοι.

Εἰς εἰκόνα τινὸς σοφιστοῦ. Ἀγαθίου.

Τὰς μὲν ὑπὲρ μύθων τε καὶ εὐτροχάλοιο μελίσσης
εἰκόνας, ἠλίκοις δηρὸν ὀφειλόμενος.
νῦν δ᾽ ὑπὲρ ἱδρώτων τε καὶ ἀστυόχοιο μερίμνης
τῇδε σε τῇ γραφίδι στήσαμεν Ἡρακλάμον.
εἰ δ᾽ ὀλίγον τὸ γέρας, μὴ μέμφεο. τοῖσδε γὰρ ἡμεῖς

χ ιι

21. «Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων». Ἔχει ἐπιζωγραφημένα ἀρχικὰ καὶ χειρόγραφα σχόλια. Φλωρεντία 1494.

ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΕΙΣ ΤΕΣΣΑΡΑ ΤΟ ΠΡΩΤΟΝ.

Τῶν τεσσάρων καὶ εἴκοσι γραμμάτων, φωνήεντα μὲν ἑπτά· α· ε· η· ι· ο· ω· υ· σύμφωνα δὲ τὰ λοιπά, ἑπτακαίδεκα. Τῶν δὲ φωνηέντων, μακρὰ μὲν · η · ω · βραχέα δὲ · ε · ο · δίχρονα δὲ · α · ι · υ · Ἐξ ὧν δίφθογγοι κυρίως μὲν · αι · αυ · ει · ευ · οι · ου · καταχρηστικῶς δὲ · ᾳ · ῃ · ῳ · υι ·

Τῶν δὲ συμφώνων, τὰ μὲν, ἡμίφωνα· οἷον · ζ · ξ · ψ · λ · μ · ν · ρ · σ · ὧν διπλᾶ μὲν · ζ · ξ · ψ · ἀμετάβολα δὲ ἢ ὑγρὰ · λ · μ · ν · ρ · Τὰ δὲ, ἄφωνα· οἷον · β · γ · δ · κ · π · τ · θ · φ · χ · ὧν ψιλὰ μὲν · κ · π · τ · δασέα δὲ · θ · φ · χ · μέσα δὲ, β · γ · δ · Ἐκ δὲ τῶν εἰρημένων τῶνδε γραμμάτων, αἱ συλλαβαί· ὅθεν αἱ λέξεις, ἐξ ὧν ὁ λόγος. Τοῦ δὲ λόγου μέρη μὲν ὄνομα, ῥῆμα, μετοχή, ἄρθρον, ἀντωνυμία, πρόθεσις, ἐπίρρημα, σύνδεσμος.

ΠΕΡΙ ΠΡΟΣΩΔΙΩΝ.

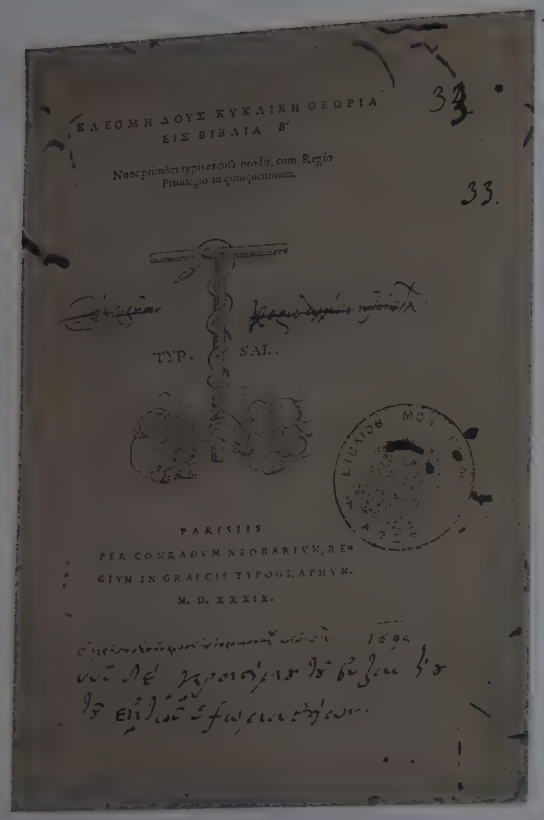
Προσῳδίαι δὲ ὀξεῖα ' βαρεῖα ` περισπωμένη ^ δασεῖα ' ψιλή ' ἀπόστροφος ' ὑφὲν ‿ διαστολή ,

Περὶ ἄρθρου.

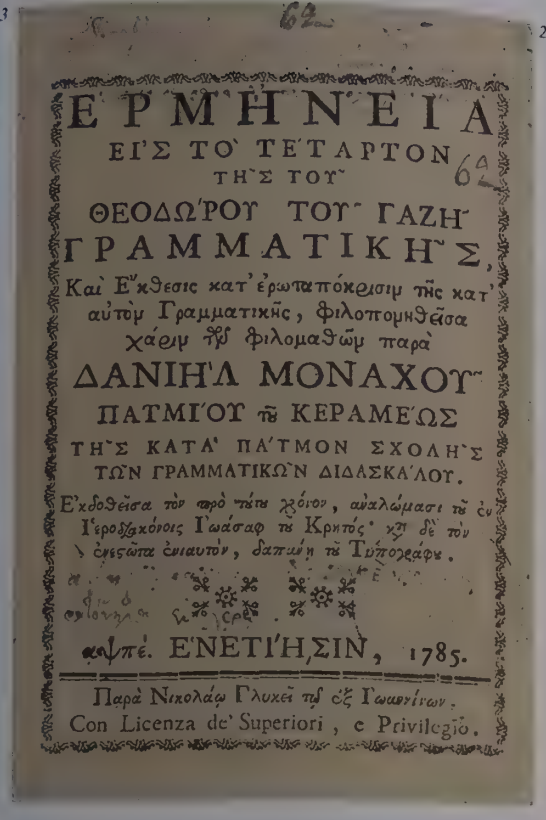
Ἄρθρον δὲ, τὸ μέν τοι προτακτικόν, οἷον ὁ· τὸ δὲ ὑποτακτικόν, οἷον ὅς, … τὸ μὲν ἀρσενικόν· οἷον ὁ· τὸ δὲ θηλυκόν, οἷον ἡ, τὸ δὲ οὐδέτερον, οἷον τό· ἔχει δὲ καὶ ἀριθμόν, καὶ πτῶσιν ἐπόμενα, ἀριθμὸν μὲν ἑνικόν, δυϊκόν, πληθυντικόν, πτῶσιν δέ, εὐθεῖαν, γενικήν, δοτικήν, αἰτιατικήν. Κλίσις δὲ τοῦ μὲν προτακτικοῦ τοιαύτη. Ἡ εὐθεῖα ὁ· ἡ γενικὴ τοῦ· ἡ δοτικὴ τῷ· ἡ αἰτιατικὴ τόν· ἡ εὐθεῖα, ἡ αἰτιατικὴ τὼ· ἡ γενικὴ καὶ δοτικὴ τοῖν· ἡ εὐθεῖα οἱ· ἡ γενικὴ τῶν· ἡ δοτικὴ τοῖς· ἡ αἰτιατικὴ τούς· ἑνικὰ θηλυκά · ἡ εὐ-

22. «Γραμματικὴ Εἰσαγωγὴ» τοῦ Θεοδώρου Γαζῆ. Σχόλια καὶ κτητορικὸ σημείωμα, στὸ κάτω μέρος τῆς σελίδας, Γερασίμου τοῦ Βυζαντίου. Ἄλδος Μανούτιος, 1495.

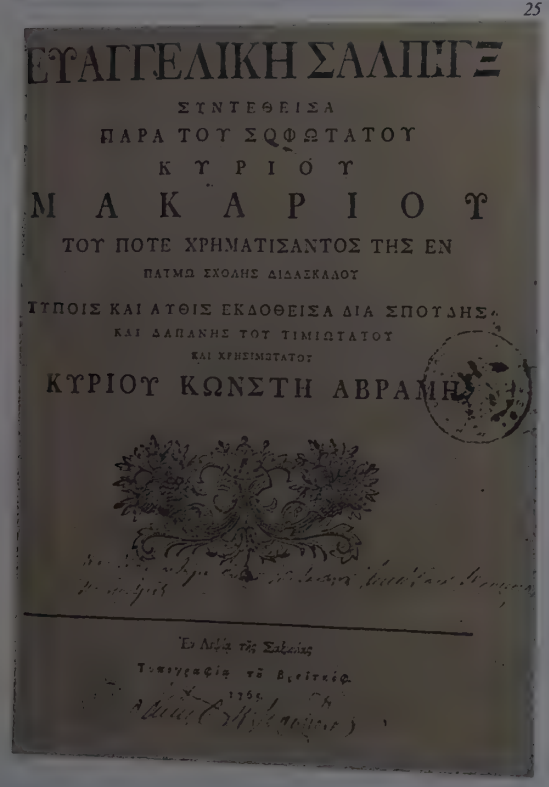
23



24



25

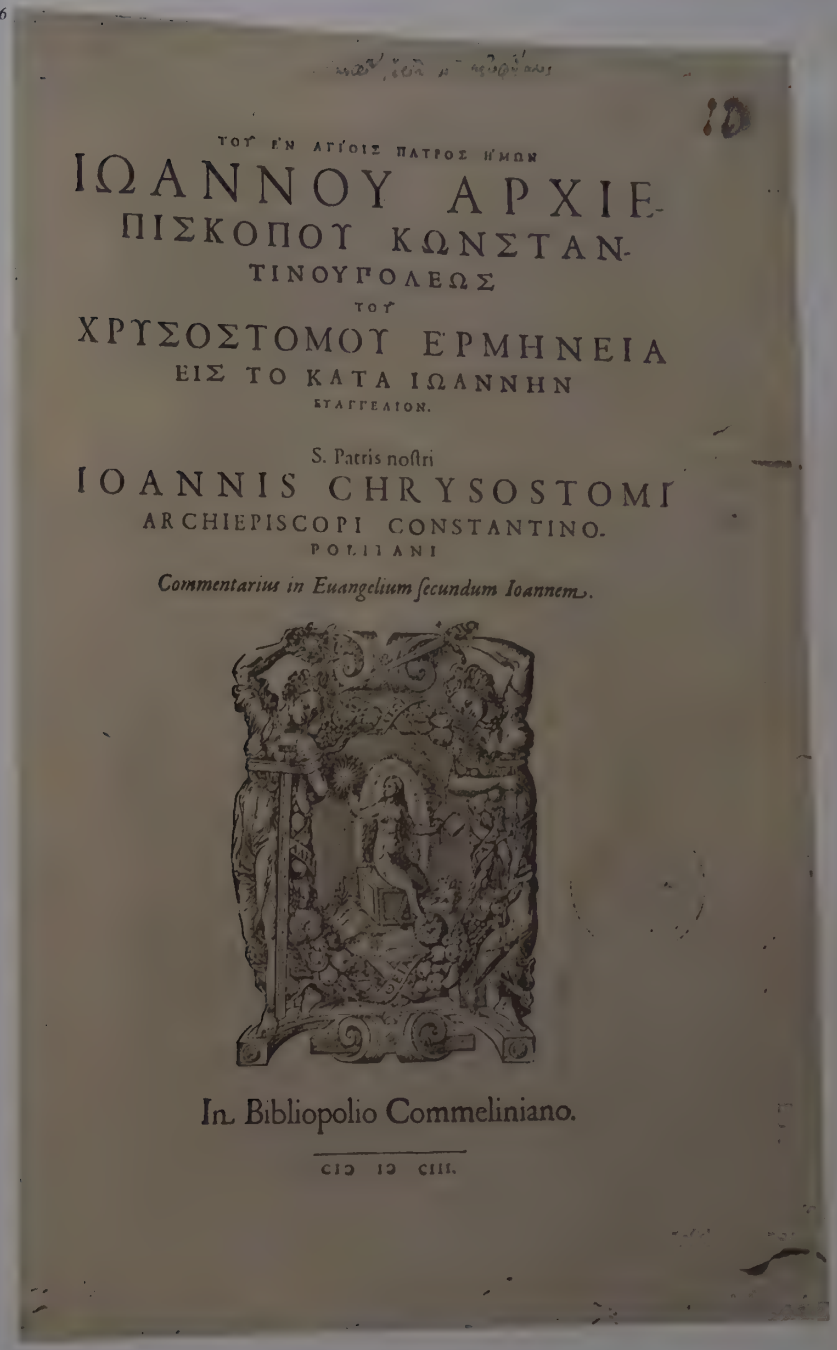


23. «Κλεομήδους Κυκλικὴ Θεωρία». Κτητορικὰ σημειώματα μὲ τὴ σειρά: Θεοφίλου Κορυδαλέως, Λεοντίου ἱερομονάχου καὶ Γερασίμου τοῦ Βυζαντίου. Παρίσι 1539.

24. Ἑρμηνεία στὸ τέταρτο βιβλίο τῆς Γραμματικῆς τοῦ Γαζῆ, τοῦ Δανιὴλ Κεραμέως. Βενετία 1785.

25. «Εὐαγγελικὴ Σάλπιγξ», τοῦ Μακαρίου Καλογερᾶ. Κτητορικὸ σημείωμα Ἰακώβου ἱερομονάχου τοῦ Πατμίου. Λιψία 1765.

26



26. «Ἑρμηνεία εἰς τὸ κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγέλιον», τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου. Ἐπάνω, κτητορικὸ σημείωμα Νικηφόρου τοῦ Χαρτοφύλακος. [Χαϊδελβέργη] 1603.

ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ

ἀγκυλωτὴ γραφή, ἡ, μεγαλογράμματη γραφὴ μὲ γράμματα μὲ πολλὲς γωνίες.

ἀκκούβιτο, τό, ἀνάκλιντρο σὲ σχῆμα ἡμισελήνου, ὅπου ξάπλωναν οἱ Ρωμαῖοι καὶ οἱ Βυζαντινοὶ κατὰ τὰ συμπόσια.

ἀπολύω ἔγγραφο, ἐκδίδω καὶ ἀποστέλλω ἔγγραφο.

ἀργυρόνημα ἢ *χρυσόνημα*, τό, μετάξι ἢ νῆμα, τυλιγμένο μὲ δύο κλώνους χρυσάφι ἢ ἀσήμι. Διακρίνονται σὲ «πρῶτα ἢ καλὰ» ποὺ τυλίγονται μὲ γνήσιο χρυσαφένιο ἢ ἀσημένιο σύρμα («χάσικο») καὶ σὲ «δεύτερα» ἢ κάλπικα ποὺ τυλίγονται μὲ κάλπικο χρυσάφι ἢ ἀσήμι.

ἀρκοσόλιο, τό, ἀψίδωμα μὲ ἡμικυκλικὸ τόξο, συνήθως πάνω ἀπὸ ἕναν τάφο.

ἀρτοκλασία, ἡ, σκεῦος, ὅπου τοποθετοῦνται πέντε ἄρτοι, λάδι καὶ κρασί, κατὰ τὴν ὁμώνυμη τελετὴ ποὺ τελεῖται τὴν παραμονὴ ἀλλὰ καὶ ἀνήμερα τῶν μεγάλων ἑορτῶν.

ἀρτοφόριο, τό, σκεῦος, ὅπου φυλάσσεται ὁ προηγιασμένος ἄρτος γιὰ χρήση σὲ ἔκτακτες περιστάσεις.

ἀστερίσκος, ὁ, σταυρὸς ἀπὸ καμπύλα ἢ λυγισμένα σὲ ὀρθὴ γωνία ἐλάσματα· πάνω του τοποθετεῖται τὸ δισκοκάλυμμα ποὺ προστατεύει τὸν ἄρτο. Συμβολίζει τὸν ἔναστρο οὐρανὸ καὶ τὸν ἀστέρα τῆς Γέννησης.

βλαττίον, τό, ὑποκοριστικὸ τοῦ βλάττη (blatta), πορφυρὴ βαφή. Στοὺς Βυζαντινοὺς ὕφασμα πορφυρό.

βομβύκινο ἢ *βαμβύκινο*, τό, εἶδος μαλακοῦ χαρτιοῦ ποὺ χρησιμοποιοῦσαν γιὰ γραφή.

διακονικό, τό, χῶρος νότια τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, μὲ κόγχη ἀνατολικά, ὅπου φυλάσσονται τὰ ἱερὰ σκεύη, ἄμφια κ.ἄ.

δικηροτρίκηρα, τά, ζευγάρι κηροστατῶν· τὸ ἕνα – μὲ δύο βραχίονες – συμβολίζει τὴ διπλὴ φύση τοῦ Χριστοῦ, τὸ ἄλλο – μὲ τρεῖς βραχίονες – τὴν Ἁγία Τριάδα.

δισκάριο, τό, ἢ *δίσκος*, ὁ, μικρὸς δίσκος, ὅπου τοποθετεῖται ὁ ἄρτος τῆς Θείας Εὐχαριστίας.

δρομίδα, ἡ, περισκελίδα.

Δωδεκάορτο, τό, ἡ ἀπεικόνιση τῶν δώδεκα μεγάλων ἑορτῶν τοῦ λειτουργικοῦ κύκλου, συνήθως μὲ τὴ σειρά: Εὐαγγελισμός, Γέννηση, Ὑπαπαντή, Βάπτιση, Ἔγερση Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Ἀνάσταση, Ἀνάληψη, Πεντηκοστή, Μεταμόρφωση καὶ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου.

ἐγκόλπιο, τό, βαρύτιμο ἐπιστήθιο, σὲ ὠοειδὲς κυρίως σχῆμα, διακριτικὸ ἀνώτερου ἐκκλησιαστικοῦ ἀξιώματος.

εἰλητό (εἰλητάριο), τό, χειρόγραφη στενόμακρη περγαμηνή, περιτυλιγμένη σὲ ξύλινο κοντάρι, ποὺ διαβαζόταν καὶ ἀπὸ τὶς δύο μεριὲς κατὰ τὴν ἐκτύλιξη καὶ περιτύλιξη.

εἱρμολόγιο, τό, χειρόγραφο ποὺ περιέχει εἱρμούς, δηλ. μουσικομετρικὰ πρότυπα τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων.

ἐπίθημα σταυρόσχημο, τό, διακοσμητικὸ ἐπίθημα σὲ σχῆμα σταυροῦ ἀπὸ ἄλλο ὕφασμα χρυσοκέντητο, μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο, ραμμένο ἐπάνω στὸ ὠμοφόριο.

εὐαγγελιστάριο, τό, βιβλίο ποὺ περιέχει μόνον τὶς εὐαγγελικὲς περικοπὲς ποὺ διαβάζονται στὴν ἐκκλησία κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἔτους. Ἀρχίζει μὲ τὴν περικοπὴ τοῦ κατὰ Ἰωάννην ποὺ διαβάζεται τὴν Κυριακὴ τοῦ Πάσχα καὶ συνεχίζει μὲ τὴ σειρά: Ἰωάννης, Ματθαῖος, Λουκᾶς, Μάρκος.

ζέον, τό, μικρὸ σκεῦος γιὰ τὸ ζεστὸ νερὸ ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴν ἑτοιμασία τῆς Θείας Κοινωνίας. Τὸ ζεστὸ νερὸ συμβολίζει τὸ νερὸ ποὺ ἔτρεξε ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου.

ζητεία, ἡ, θεσμὸς κατὰ τὴν περίοδο τῆς τουρκοκρατίας, σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ἐκπρόσωποι μιᾶς μονῆς, Πατριαρχείου ἢ ἄλλου ἐκκλησιαστικοῦ ἱδρύματος, ἐφοδιασμένοι μὲ ἐπίσημη ἐξουσιοδότηση, περιόδευαν σὲ ὀρθόδοξες ἢ μὴ ἐπικράτειες, μὲ σκοπὸ τὴ συλλογὴ προαιρετικῆς εἰσφορᾶς (ἐλεημοσύνης) σὲ χρήματα ἢ σὲ εἴδος.

ζυγή, ἡ, ζευγάρι, ταίρι.

ἰδιόρρυθμη (μονή), ἡ, μονὴ ὅπου οἱ κανονισμοὶ ἐπιτρέπουν στοὺς μοναχοὺς νὰ διατηροῦν ἀτομικὴ περιουσία καὶ νὰ ἔχουν δικό τους τρόπο ζωῆς.

κάθισμα, τό, μοναστηριακὸ κτιριακὸ συγκρότημα, ὑπαγόμενο σὲ κάποια μονή.

καθολικό, τό, ἡ κεντρικὴ καὶ ἐπίσημη ἐκκλησία μιᾶς μονῆς.

καμάρα, ἡ, ἡμικυκλικὸ τόξο ἢ ἡμικυλινδρικὸς θόλος.

καμουχάς, ὁ, βαρύτιμο ὑφαντὸ ἢ μεταξωτὸ ὕφασμα, στολισμένο μὲ κλαδιὰ καὶ ἄνθη πολύχρωμα.

κανόνες ἀντιστοιχίας, οἱ, οἱ ἀντιστοιχίες τῶν γεγονότων στὰ διάφορα εὐαγγέλια, ποὺ παρατίθενται σὲ πίνακες (ἔργο τοῦ Εὐσεβίου Καισαρείας, 4ος αἰ. μ.Χ.).

κατζί, τό, θυμιατήριο χωρὶς ἁλυσίδες, μὲ λαβή. Χρησιμοποιεῖται σὲ ὁρισμένες μόνο τελετές, κυρίως στὶς μονές.

κειρίες, οἱ, ταινίες ἀπὸ ὕφασμα ποὺ τύλιγαν τὸν νεκρό.

κιβώριο, τό, ὁ θολωτὸς ὄροφος ποὺ ὑψώνεται σὰν οὐρανὸς πάνω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα καὶ ποὺ στηρίζεται σὲ τέσσερις λεπτοὺς κίονες.

κιννάβαρις, ἡ, ἢ κιννάβαρι, τό, κόκκινη μελάνη ποὺ χρησιμοποιοῦσε γιὰ νὰ ὑπογράφει ὁ αὐτοκράτορας.

κιντέρνα, ἡ, κλειστὴ δεξαμενὴ πόσιμου νεροῦ.

κοινοβιακή (μονή), ἡ, ἡ μονή, ὅπου οἱ μοναχοὶ δὲν διατηροῦν ἀτομικὴ περιουσία, ἔχουν κοινὴ τράπεζα καὶ κοινὸ τρόπο ζωῆς.

κόλλημα, τό, α) τὸ σημεῖο, ὅπου τὸ ἕνα φύλλο περγαμηνῆς κολλᾶται κατὰ μῆκος μὲ τὸ ἄλλο, γιὰ νὰ σχηματιστεῖ τὸ εἰλητάριο· β) ἕνα φύλλο περγαμηνῆς τοῦ εἰληταρίου.

κοντακάριο, τό, χειρόγραφο ποὺ περιέχει κοντάκια, δηλ. ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους.

λαβίδα, ἡ, κουτάλι μὲ μακριὰ λαβὴ μὲ τὸ ὁποῖο δίδεται ἡ Θεία Κοινωνία στοὺς μεταλαμβάνοντες.

λαματίσματα, τά, φωτεινὲς ἐπιφάνειες μὲ χρυσὸ ἐπάνω σὲ ὕφασμα.

λόγχη, ἡ, μικρὸ δίκοπο μαχαίρι σὲ σχῆμα λόγχης μὲ τὸ ὁποῖο κόβεται ὁ εὐχαριστιακὸς ἄρτος. Συμβολίζει τὴ λόγχη ποὺ τρύπησε τὴν πλευρὰ τοῦ Χριστοῦ.

λυπηρά, τά, εἰκόνες μὲ παραστάσεις τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη ποὺ πλαισιώνουν, χαμηλά, τὸ σταυρὸ τῶν τέμπλων, στηριγμένες σὲ δράκοντες.

λυτό (ἔγγραφο), τό, ἀνεξάρτητο φύλλο (ὄχι σταχωμένο σὲ βιβλίο).

μαθηματάριο, τό, χειρόγραφο ποὺ χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὴ διδασκαλία καὶ ἄσκηση ἀπὸ μαθητὴ ἢ δάσκαλο στὰ χρόνια τῆς τουρκοκρατίας.

μαφόριο, τό, γυναικεῖο ἔνδυμα, συριακῆς καταγωγῆς, ποὺ καλύπτει τὸ κεφάλι καὶ τοὺς ὤμους.

μετόχι, τό, ἀστικὴ ἢ, κυρίως, ἀγροτικὴ ἰδιοκτησία μονῆς, μὲ ναό, μακριὰ ἀπὸ αὐτήν. Ἡ μονὴ πακτώνει (νοικιάζει) τὸ μετόχι σὲ ἀδελφὸ τῆς μονῆς ἢ σὲ λαϊκό.

ὁλοσηρικά, τά, (ἀπὸ τὴ λέξη σήρ-σηρός = μεταξοσκώληκας – serica) ὁλομέταξα δίμιτα ἢ πολύμιτα, κυρίως ἐξάμιτα.

ὀξυκόρυφο τόξο, τό, τόξο, τοῦ ὁποίου ἡ χάραξη γίνεται μὲ δύο κέντρα σὲ μικρὴ ἀπόσταση μεταξύ τους καὶ ἴσες ἀκτίνες.

οὐρανός, ὁ, ἢ *οὐρανία*, ἡ, θολοειδὲς ἐπικάλυμμα πάνω σὲ κίονες ἢ ἐπιστέγασμα χώρου, ἐπίπλου, κλίνης, θρόνου βασιλικοῦ ἢ ἐπισκοπικοῦ ἢ καὶ ἱεροῦ ἀντικειμένου ἢ εἰκόνας.

πακτώνω, ἐνοικιάζω.

παναγιάριο, τό, τύπος δισκαρίου, ὅπου τοποθετεῖται ὁ ἄρτος ποὺ προσφέρεται στὴ Θεοτόκο στὴ διάρκεια εἰδικῆς τελετῆς.

παρασημαντική, ἡ, ἡ διὰ βυζαντινῶν μουσικῶν σημείων σήμανση τῶν ὑμνογραφικῶν κειμένων.

περίζωμα, τό, τεμάχιο ὑφάσματος ποὺ τυλίγεται γύρω ἀπὸ τὴν ὀσφὺ σὰν μοναδικὸ ἔνδυμα τῶν ἀναχωρητῶν καὶ τοῦ Χριστοῦ.

πλοχμός, ὁ, πλεξίδα.

πόλος, ὁ, κυκλικὸ ἐπίθημα ἀπὸ ἄλλο ὕφασμα, χρυσοκέντητο, ραμμένο πάνω στὸν τράχηλο τοῦ ὠμοφορίου, ποὺ συνήθως φέρει τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ-Μεγάλου Ἀρχιερέως ἢ τοῦ Καλοῦ Ποιμένος.

πολυκάντηλο, τό, φωτιστικὸ μὲ περισσότερες τῆς μιᾶς καντῆλες.

ποταμοί, οἱ, ταινιόσχημα ἐπιθήματα ἀπὸ ἄλλο ὕφασμα, μὲ χρυσοκέντητη διακόσμηση ἢ ἐπιγραφές, ποὺ ράβεται στὶς ἄκρες τῶν ὠμοφορίων.

πρόθεση, ἡ, χῶρος βόρεια τοῦ Ἱεροῦ Βήματος μὲ κόγχη ἀνατολικά, ὅπου ἀποθέτουν τὰ τίμια δῶρα (ἄρτο – οἶνο) πρὶν ἀπὸ τὴ Θεία Εὐχαριστία. Ἐδῶ τελεῖται ἡ ἀκολουθία τῆς προσκομιδῆς.

προσκύνηση, ἡ, ἡ κύρια εἰκόνα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς ποὺ ἐκτίθεται σὲ προσκύνημα.

προσμονάριος, ὁ, ὁ μοναχὸς ποὺ ἀναλαμβάνει τὴ φύλαξη σ᾽ ἕνα ἐξωκκλήσι.

ραντιστήρι, τό, σκεῦος γιὰ ροδόνερο μὲ τὸ ὁποῖο ὁ λειτουργὸς ραντίζει τοὺς πιστούς.

rocaille, τό, βασικὸ διακοσμητικὸ θέμα τοῦ ροκοκό, προερχόμενο ἀπὸ τὴν ἀχιβάδα.

σάχ, τό, σημάδι ἀπὸ αἰχμηρὸ ὄργανο πάνω σὲ ἀσημένιο ἀντικείμενο ποὺ δηλώνει ὅτι τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ ἔχει ὑποστεῖ ἔλεγχο. Ἡ λέξη εἶναι ἀραβικῆς προελεύσεως καὶ ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸν ὅρο «ἐθεωρήθη».

σεβίζων, ὁ, (ρ. σεβίζω), τὸ πρόσωπο (συχνὰ ἅγιος) ποὺ σὲ στάση προσευχῆς, μὲ τὰ δυὸ χέρια προτεταμένα ἐκφράζει τὸ σεβασμό του πρὸς τὸν εἰκονιζόμενο Χριστό, τὴ Θεοτόκο ἢ κάποιον ἅγιο.

σειρά, ἡ, (catena), ἡ συλλογὴ πατερικῶν ἑρμηνευτικῶν κειμένων σὲ θέματα τῶν Γραφῶν.

σίπι, τό, ἀργυροῦφαντο μεταξωτό.

σκάρπα, ἡ, τοῖχος, τοῦ ὁποίου ἡ ἔξω ἐπιφάνεια παρουσιάζει ἔντονη κλίση (συνήθως σὲ ὀχυρώματα).

spolia, τά, ἀρχιτεκτονικὰ μέλη προερχόμενα ἀπὸ τὴ διάλυση ἑνὸς κτιρίου.

σταυροπήγιον, τό, μοναστήρι ποὺ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἵδρυσής του ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν Πατριάρχη.

στάχωση, ἡ, τὸ «δέσιμο» τοῦ βιβλίου (κάτι ἀντίστοιχο μὲ τὴ σημερινὴ βιβλιοδεσία)· μερικὲς φορὲς καὶ ἡ ἐπιδιακόσμησή του.

στιχηράριο, τό, χειρόγραφο ποὺ περιέχει «στιχηρά», δηλ. ἐκκλησιαστικὰ ποιήματα, συνήθως μιᾶς στροφῆς.

στυλοβάτης τέμπλου, ὁ, λίθινο ἢ μαρμάρινο σκαλοπάτι, στὸ ὁποῖο πατοῦν οἱ μαρμάρινοι ἢ ξύλινοι στύλοι τοῦ τέμπλου.

σφαιρικὸ τρίγωνο, τό, ἐπιφάνεια, μὲ τὴν ὁποία γίνεται ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν τετράγωνη βάση στὸν ἡμισφαιρικὸ τροῦλο (οἱ Βυζαντινοὶ τὸ ὀνομάζουν λοφία).

τετράβηλο, τό, καταπέτασμα ποὺ σκεπάζει τὶς τέσσερις ὄψεις τοῦ κιβωρίου τῆς Ἁγίας Τράπεζας.

τετράδιο, τό, σῶμα χειρογράφου ἀποτελούμενο ἀπὸ ὀκτὼ φύλλα, ἀντίστοιχο μὲ τὸ σημερινὸ δεκαεξασέλιδο τυπογραφικὸ φύλλο.

τετραευαγγέλιο, τό, περιέχει ὁλόκληρο τὸ κείμενο τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν μὲ τὴ συνηθισμένη σειρά: Ματθαῖος, Μάρκος, Λουκᾶς, Ἰωάννης.

τιρτίρι, τό, λεπτότατο ἑλικοειδὲς σύρμα χρυσὸ ἢ ἀργυρὸ ποὺ ἀποτελεῖ εἶδος λεπτοῦ σωκήνα, ἁπ᾽ ὅπου περνᾶ τὸ νῆμα ποὺ τὸ στερεώνει στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ὑφάσματος.

τουγρᾶς, ὁ, καλλιτεχνικὸ μονόγραμμα τοῦ ἑκάστοτε σουλτάνου.

τράπεζα μονῆς, ἡ, ἡ αἴθουσα γιὰ τὴ συνεστίαση τῶν μοναχῶν μιᾶς μονῆς.

τυφλὸς τροῦλος, ὁ, τροῦλος χωρὶς παράθυρα.

ὑδατόσημο, τό, τὸ σῆμα τοῦ κατασκευαστῆ τοῦ χαρτιοῦ ποὺ διακρίνεται μέσα στὸ ἴδιο τὸ χαρτί.

ὑποτύπωσις, ἡ, ὁ κανονισμὸς λειτουργίας τῆς μονῆς.

χαράκωση (χειρογράφου), ἡ, οἱ κάθετες καὶ ὁριζόντιες γραμμὲς ποὺ χάραζαν μὲ αἰχμηρὸ ὄργανο γιὰ νὰ προετοιμάσουν τὸ χῶρο καὶ τὶς γραμμὲς γιὰ τὸ γράφειν.

χερνιβόξεστο, τό, συνδυασμὸς λεκάνης καὶ κανάτας γιὰ τὸ νίψιμο τῶν χεριῶν τῶν λειτουργούντων.

χρυσόβουλλο, τό, αὐτοκρατορικὸ ἔγγραφο μὲ τὴ χρυσὴ σφραγίδα τοῦ αὐτοκράτορα.

ψευδοαραβικὰ ἢ *ψευδοκουφικά*, τά, ἀπομίμηση ἀραβικῆς γραφῆς γιὰ διακοσμητικὴ χρήση.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

ΑΔ = *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*.

ΑΕ = *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*.

Βραβεῖον = διάκονος Χρυσόστομος Φλωρεντής, *Βραβεῖον τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, Διπτύχων Παράφυλλα 1, Ἀθῆναι 1980.

Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα* = Ἐ. Βρανούση, *Τὰ ἁγιολογικὰ κείμενα τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου*, Ἀθῆναι 1966.

Βρανούση, *Ἔγγραφα* = Ἐ. Βρανούση, *Βυζαντινὰ ἔγγραφα τῆς Μονῆς Πάτμου, Α΄ Αὐτοκρατορικά*, Ἀθῆναι 1980.

Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη = *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, Κατάλογος Ἔκθεσης, Παλαιὸ Πανεπιστήμιο, Ἀθήνα 1986.

Βυζαντινὴ Τέχνη = *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκή*, 9η Ἔκθεσις ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Ζάππειον Μέγαρον, Ἀθῆναι 1964.

ΔΙΕΕ = *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος*.

Diehl, *Le Trésor* = Ch. Diehl, «Le trésor de la bibliothèque de Patmos au commencement du XIIIe siècle», *Byzantinische Zeitschrift* I (1892) 488-525.

ΔΧΑΕ = *Δελτίον Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*.

ΕΕΒΣ = *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*.

Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς = Νανὼ Χατζηδάκη, *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς – Μουσεῖο Μπενάκη*, Ἀθήνα 1983.

Εἰκόνες Πάτμου = Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθήνα 1977 (ὅπου καὶ παλαιότερη βιβλιογραφία).

Grabar, *Manuscrits Enluminés* = A. Grabar, *Les Manuscrits Grecs Enluminés de Provenance Italienne (IXe–XIe siècles)*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques VIII, Παρίσι 1972.

Icons = K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojčić, *Icons*, Νέα Ὑόρκη χ.χ.

ΙΕΕ = *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, Ἀθῆναι 1970–1980.

Jacopi, *Le Miniature* = G. Jacopi, «Le Miniature dei Codici di Patmo», *Clara Rhodos* VI-VII (1932–1933) 573-705.

Κομίνης, *Πίνακες* = Α. Κομίνης, *Πίνακες χρονολογημένων Πατμιακῶν Κωδίκων*, Ἐν Ἀθήναις 1968.

Le Icone = K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaya, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, Th. Voinescu, *Le Icone* (ἐκδ. A. Mondadori), Μιλάνο 1981 (γαλλ. 1982, σερβοκρ. 1983).

MM = Fr. Miklosich καὶ Jos. Müller, *Acta et Diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, Βιέννη, τ.VI, 1890.

Ὀρλάνδος, Ἀρχιτεκτονική - Τοιχογραφίαι = Ἀν. Ὀρλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἀρ. 28, Ἀθῆναι 1970.

Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές* = Στ.Α. Παπαδόπουλος, «Ἐπιγραφὲς Ἱ. Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου», *Ἐπιγραφὲς τῆς Πάτμου*, Ἀθῆναι 1966.

Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1967* = Στ.Α. Παπαδόπουλος, *Ἱερὰ Μονὴ Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου*, Ἀθήνα 1967.

Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1977* = Στ.Α. Παπαδόπουλος, *Μονὴ Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου, Ἱστορικὸς καὶ Ἀρχαιολογικὸς Ὁδηγός*, Πάτμος 1977.

Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1987* = Στ.Α. Παπαδόπουλος, *Μονὴ Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου, Ἱστορία καὶ Τέχνη*, Πάτμος 1987.

Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη* = Ἰ. Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, Ἀθήνησιν 1890.

Spatharakis, *Corpus* = I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, Byzantina – Neerlandica 8, Leiden 1981.

Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική* = Κάντω Χ. Φατούρου, *Πατμιακὴ ἀρχιτεκτονική, Ἡ ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ὡς δεῖγμα χαρακτηριστικῆς Πατμιακῆς τεχνοτροπίας*, Ἀθῆναι 1962.

Φατούρου, *Ἐπιγραφές* = Κάντω Χ. Φατούρου, «Οἰκοδομικὲς ἐπιγραφὲς τοῦ Μοναστηριοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου στὴν Πάτμο», *Ἐπιγραφὲς τῆς Πάτμου*, Ἀθῆναι 1966.

Χατζηνικολάου–Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιῶν* = Ἀ. Μαραβελᾶ-Χατζηνικολάου καὶ Χρ. Τουφεξῆ-Πάσχου, *Κατάλογος μικρογραφιῶν βυζαντινῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, τόμ. Α΄, Β΄, Ἀθήνα 1978, 1985.

Weitzmann, *Buchmalerei* = K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1935.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

ΣΕΛΙΣ 25

1. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 9-118.
2. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*.
3. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*.
4. Βλ. Μάρω Φίλιππα-Ἀποστόλου, *Τὸ Κάστρο τῆς Ἀντιπάρου. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῶν ὀχυρωμένων οἰκισμῶν τοῦ Αἰγαίου*, Ἀθήνα 1978, σ. 86 κ.ἑ.
5. Βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 41. Ἀνάλογη περίπτωση βλ. Χαράλ. Μπούρας, *Ἡ Νέα Μονὴ τῆς Χίου*, Ἀθῆναι 1981, σ. 193-195.
6. Βλ. Χ. Μπούρας, «Γενικὴ Εἰσαγωγή», *Ἑλληνικὴ Παραδοσιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, τομ. 1, Ἀθήνα 1982, σ. 28, 29.

ΣΕΛΙΣ 26

1. Βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 26, 28-38. Ἂς σημειωθεῖ ὅτι τὰ πρὸς τὰ ἔξω παράθυρα δὲν ὑπῆρχαν ἀρχικά.
2. Χρίστος Ἰακωβίδης, *Χώρα Πάτμου, 1088–1912*, Ἀθήνα 1978, σ. 60 κ.ἑ.
3. Τὶς τελευταῖες ἀπόψεις γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν παρεκκλησίου καὶ τράπεζας βλ. Ἡλίας Κόλλιας, «Πάτμος», *Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα. Ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίες*, Ἀθήνα 1986, σ. 26.
4. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, passim.
5. Ὁ Ὀρλάνδος (*Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 70) χρονολογεῖ τὸν νάρθηκα «εὐθὺς ἀμέσως μετὰ τὴν οἰκοδομίαν τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ».
6. Βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 68-69. Ἂς προστεθεῖ ὅτι καὶ στὴν περίπτωση τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου ἡ κινστέρνα ἔχει ἕνα μικρὸ ὑπέργειο τμῆμα μὲ τοξωτὸ ἄνοιγμα. Σχηματίζεται στὰ ἀνατολικὰ τοῦ προστώου τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας (βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, εἰκ. 63).
7. Α.Κ. Ὀρλάνδος, *Μοναστηριακὴ ἀρχιτεκτονική*, 2, Ἀθῆναι 1958, σ. 32 κ.ἑ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 105-107.
8. Στὴ 12η παράγραφο τῆς Ὑποτυπώσεως τοῦ Ὁσίου (*MM*, σ. 66-67). Στὴ διαθήκη τοῦ Ὁσίου φαίνεται ὅτι τὸ 1093 τὰ τείχη δὲν εἶχαν ἀκόμη ὁλοκληρωθεῖ (*MM*, σ. 81).
9. Μιὰ συστηματικὴ ἀνάλυση ὡς πρὸς τὰ ὑλικὰ καὶ τοὺς τρόπους δομῆς τοῦ τείχους εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολη, δεδομένου ὅτι μεγάλο μέρος τους ἔχει καλυφθεῖ ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες σκάρπες ἢ ἔχει ἁρμολογηθεῖ. Γιὰ τὶς ἀνακατασκευὲς τοῦ 1957–1961 βλ. πιὸ κάτω.
10. Σὲ σχέση μὲ τὴ χάραξη τοῦ καθολικοῦ στὸ ἔδαφος.
11. Βλ. Α.Κ. Ὀρλάνδος, *Μοναστηριακὴ ἀρχιτεκτονική*, ὅ.π. σ. 27-30 καὶ Κ. Παπαϊωάννου, *Τὰ ἑλληνικὰ μοναστήρια σὰν ἀρχιτεκτονικὲς συνθέσεις*, Ἀθήνα 1977, passim.
12. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 48-49.
13. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 49 σημ. 2.
14. Στὸ σημεῖο αὐτό, τὸ σχέδιο κατόψεως τοῦ Ὀρλάνδου (*Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 47, εἰκ. 31) δὲν εἶναι ἀκριβές.
15. Βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 52 καὶ Dom. Hayer, *La Laconie byzantine...*, Στρασβοῦργο 1982, σ. 159.

ΣΕΛΙΣ 27

1. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 53. Τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα θὰ μποροῦσαν νὰ ἔχουν πάνω ἀπὸ ἀνισοϋψεῖς θόλους διαστρώνοντας ἀδρανῆ ὑλικὰ ἢ μὲ τὴ βοήθεια ξύλινων κατασκευῶν.
2. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 59-60. Παν. Βοκοτόπουλος, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτ. Στερεὰν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἤπειρον*, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 156-158.
3. Οἱ δύο πρὸς τὰ δυτικά. Καὶ ἐδῶ οἱ παρατηρήσεις τοῦ Ὀρλάνδου (*Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 60-61) δὲν εἶναι ἀκριβεῖς.
4. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 63-68.
5. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 85-86.
6. Καὶ ὄχι Κωνσταντινουπολίτες (Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 24). Τὰ ἀναφερόμενα σχετικὰ μὲ τοὺς μαστόρους ποὺ συνόδευσαν τὸν Ὅσιο Χριστόδουλο ἀπὸ τὸν Χρ. Ἰακωβίδη (*Ἑλληνικὴ Παραδοσιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, τ. 3, Ἀθήνα 1984, σ. 141) εἶναι ἀβάσιμα καὶ ἀτεκμηρίωτα.
7. Ἡ συμμετοχὴ τῶν μοναστῶν καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Ὁσίου στὸ κτίσιμο μαρτυρεῖται στὸν «Βίο». Βλ. Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, Ἀθῆναι 1966, σ. 52.
8. Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, σ. 122-123.
9. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 96. Βλ. ἐπίσης τοῦ ἰδίου, «Ἡ Τράπεζα τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου», *Δωδεκανησιακὸν Ἀρχεῖον Γ'* (1958) 3-8.
10. Πράγμα ἐπίσης ἀσυνήθιστο. Βλ. Α.Κ. Ὀρλάνδος, *Μοναστηριακὴ ἀρχιτεκτονική*, ὅ.π. σ. 44-45.
11. Τὰ τραπέζια μὲ τὶς μαρμάρινες διακοσμητικὲς πλάκες προφανῶς ἀνήκουν στὴ δεύτερη φάση τῆς τράπεζας, τοῦ 12ου αἰώνα.
12. Βλ. σχετικὰ Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 81 σημ. 1-5.
13. Βλ. καὶ Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 17.
14. Πέραν αὐτῶν ποὺ δημοσιεύει ὁ Α.Κ. Ὀρλάνδος.
15. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ θυρώματος μὲ συμφυῆ ἐπίστεψη, ἀκρωτηριασμένο ἀριστερά, ἴσως ὅταν ἔγινε ἡ προσθήκη τοῦ νάρθηκα. Τὸ σπουδαῖο αὐτὸ στοιχεῖο δὲν σημειώνεται στὰ σχέδια τοῦ Ὀρλάνδου (*Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, εἰκ. 30 τομή). Τὸ θύρωμα εἶχε προσέξει ὁ Στ. Παπαδόπουλος (*Πάτμος 1977*, σ. 35).
16. Τὰ ὠὰ διακρίνονται στὸ πάνω μέρος τῆς φωτογραφίας, εἰκ. 53 (Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*). Βλ. ἐπίσης *Annuario della Scuola Italiana* 2 (1916) 93, εἰκ. 75.
17. Τοῦ τύπου τῆς Ἀχειροποιήτου Θεσσαλονίκης. Βλ. Α.Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλική*, τ. 2, Ἀθῆναι 1954, σ. 545, εἰκ. 510. Ἕνα ἀκόμη κομμάτι τοῦ ἄμβωνα αὐτοῦ ἀπόκειται στὴν τράπεζα τῆς Μονῆς, διαστ. 87,5×44 ἑκ.

ΣΕΛΙΣ 28

1. Μὲ παράσταση σταυροῦ, βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 101, εἰκ. 77.
2. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 103, εἰκ. 79.
3. Βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 61, εἰκ. 42 καὶ σ. 85. Θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὅμοιο ἀκριβῶς στυλοβάτη τέμπλου ἔχει καὶ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου. Ἡ σπείρα του διακρίνεται στὴν εἰκ. 70 (Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*).
4. Μποροῦν ἐδῶ νὰ σημειωθοῦν ἀποτεθημένα στὴν τράπεζα α) ὀκταγωνικὸς πεσσίσκος μὲ συμφυὲς ἐπίκρανο μὲ σταυρό, ὕψους 91,5 ἑκ., β) θωράκιο μὲ ὀκτὼ καθ' ὕψος ρόδακες διαστ. 82×23,5×8 ἑκ., γ) θωράκιο μὲ διάλιθο σταυρὸ σὲ βαθμιδωτὴ βάση καὶ βλαστοὺς μὲ φύλλα ἑκατέρωθεν διαστ. 60×87×9 ἑκ. καὶ τέλος δ) θωράκιο μὲ ρόμβο καὶ τρεῖς ρόδακες διαστ. ἀρχικὰ 81,5×47 ἑκ. ἐνσωματωμένο στὸ σύγχρονο προσκυνητάρι τοῦ Ὁσίου, στὴν αὐλὴ τῆς Μονῆς.
5. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 89-90, εἰκ. 68, 69. Θ. Παζαράς, *Ἀνάγλυφες σαρκοφάγοι καὶ ἐπιτάφιες πλάκες τῆς μέσης καὶ ὕστερης βυζαντινῆς περιόδου στὴν Ἑλλάδα*, Θεσσαλονίκη 1984, σ. 92, 107, 108, 181, 182, 226.
6. R. Farioli, «Una lastra marmorea a Patmos e la tipologia dei sarcofagi mediobizantini a pannelli», *Studi di storia dell'arte in memoria di M. Rotili*, Νάπολη 1984, σ. 167-172, πίν. 43-45.
7. Ὅ.π. σ. 89-92.
8. Ἕνα κυκλικὸ ἴχνος σὲ μαρμάρινη πλάκα ἀποτελεῖ ἔνδειξη κάποιου μαρμαροθετήματος.
9. Βλ. πιὸ πάνω, σ. 28 σημ. 3.
10. Βλ. V. Korać, «Les églises à neuf unique avec une coupole dans l'architecture byzantine», *ΖΟΓΡΑΦ* 8 (1977) 10-14. Χ. Μπούρας, «Ρίβιον», *Ἐπιστ. Ἐπετ. Πολυτεχν. Σχολῆς ΑΠΘ*, Γ' (1968) 41-57.
11. Στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Μεγίστης Λαύρας μὲ τὴν προσθήκη τοῦ παρεκκλησίου τῶν Ἁγίων Σαράντα. Βλ. P. Mylonas, «Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra», *Cahiers Archéologiques* 32 (1984) 89 κ.ἑ.
12. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 13, 14, 16, 17, 19. Ἐλάχιστα μέλη (οἱ πεσσίσκοι στηρίξεως τοῦ στηθαίου τοῦ τετάρτου πρὸς νότον) εἶναι προφανῶς νεοτερικά. Ἀλλὰ δὲν εἶναι ἐνσωματωμένα στὴ στοά.
13. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 13, εἰκ. 2, 3, σ. 92.
14. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 92. Ὁ Στ. Παπαδόπουλος (*Πάτμος 1977*, σ. 33) θεωρεῖ τὸν ἐξωνάρθηκα ἔργο τοῦ 17ου αἰώνα.
15. Βλ. *Βραβεῖον*, σ. 104 σημ. 1.
16. Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1977*, ὅ.π.
17. Ὅπως ψηλά, στὸ κλειδὶ τοῦ θόλου, στὰ δεξιὰ τοῦ εἰσερχομένου.

ΣΕΛΙΣ 29

1. Οὐσιαστικὴ βοήθεια στὸ χρονολογικὸ πρόβλημα μπορεῖ νὰ προσφέρει ἡ δενδροχρονολόγηση τῶν ξύλων τῶν κατὰ χώραν ἑλκυστήρων.
2. Παραδείγματα: Καπνικαρέα Ἀθηνῶν, καθολικὰ Μονῆς Δαφνίου, Ὁσίου Μελετίου, Ζωοδόχου Πηγῆς Σαμαρίνας, Φατὶχ τζαμὶ Αἴνου.
3. Βασίλειος Κιοβίτης Barskij, *Stranstvovanija*, τ. 2, σ. 185. Ὁ Ὀρλάνδος δὲν θέλησε νὰ ἀξιοποιήσει τὸ σκαρίφημα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Μ. Χατζηδάκη ποὺ τὸ ἀναδημοσίευσε (βλ. πιὸ κάτω).
4. Προκειμένου νὰ δημιουργηθεῖ ὑπαίθριος διάδρομος πρὸς τὸ σήμερα λεγόμενο ἐκκλησιαρχεῖο (ὑπάρχει εἴσοδος τὴν ὁποία παραλείπει ὁ Ὀρλάνδος στὸ τοπογραφικό του διάγραμμα) καὶ πρὸς ὁρισμένα κελιά.
5. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 70-71 σημ. 2.
6. Οἱ γνωστὲς ἀπεικονίσεις εἶναι α) εἰκόνα σὲ ἰδιωτ. συλλογή, πρώιμου 17ου αἰ. (Th. Chatzidakis, *L' art des icones en Crète...*, Charleroy 1982, σ. ἄνευ ἀρ., ἀρ. 45), β) βημόθυρο τοῦ τέμπλου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου (*Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 70-71, πίν. 86-87, εἰκ. 19), γ) εἰκόνα τοῦ Ὁσίου (*Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 148, πίν. 159, εἰκ. 112), δ) εἰκόνα τοῦ Ὁσίου (*Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 148, πίν. 161, εἰκ. 111), ε) τρίπτυχο ἁφιερωτῶν (*Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 165-166, πίν. 184, εἰκ. 141 καὶ *Πάτμος-Παρουσία*, Ἀθῆναι 1968, σ. 15) καὶ στ) βημόθυρο τοῦ παρεκκλησίου τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων (Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 31, πίν. 12).
7. Βλ. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 113, εἰκ. 64, σχετικὰ μὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ (;).
8. Σὲ ὅλες τὶς ἀπεικονίσεις παραλείπεται τὸ τέταρτο πρὸς τὰ νότια τόξο καὶ τὸ ταφικὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου καὶ τὰ τόξα δὲν σχεδιάζονται ὀξυκόρυφα ἀλλὰ ἡμικυκλικά.
9. Στὶς περιπτώσεις α, δ, ε (βλ. σημ. 6).
10. Στὴν περίπτωση β.
11. Στὶς περιπτώσεις α, β, δ, ε.
12. Στὶς περιπτώσεις β, δ, ε.
13. Στὴν περίπτωση β.
14. Κτιριακὲς ἐπισκευὲς μνημονεύονται σὲ ἔγγραφο τοῦ 1513. Βλ. *MM*, σ. 398.

ΣΕΛΙΣ 32

1. Βλ. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 13. Δύο ἀκόμη χρονολογίες τοῦ 1594 καὶ τοῦ 1597 διαβάζονται σὲ ἄλλα ὑπέρθυρα (Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 13). Ἔχουν διατυπωθεῖ ἐπιφυλάξεις κατὰ πόσον τὰ ὑπέρθυρα αὐτὰ εἶναι ἐδῶ σὲ πρώτη χρήση. Βλ. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 129.
2. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 114, 116, 118.
3. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 117-118.
4. Βλ. Ἱερόθεος Φλωρίδης, «Περὶ Νικηφόρου τοῦ Χαρτοφύλακος. Βιογραφικαὶ ἀποσημειώσεις», *ΔΙΕΕ* 2 (1885) 65-81.
5. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, passim.
6. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 126.
7. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 127-128. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 118. *Βραβεῖον*, σ. 20 σημ. 2.
8. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 117 σημ. 1. *Βραβεῖον*, σ. 21 σημ. 2, ὅπου διόρθωση χρονολογήσεως στὰ 1602.
9. Τὸ 1625.
10. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 115.
11. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 119-120. Τὰ σύμφωνα τοῦ ὀνόματος καὶ τὰ διασταυρωνόμενα σπαθιὰ λίγες ἀμφιβολίες ἀφήνουν γιὰ τὴν ἑρμηνεία τῶν δύο ἐπιγραφῶν ὡς κτητορικῶν κι ὄχι ὡς φυλακτηρίων μονογραμμάτων. Γιὰ τὸν Νικόλαο Μαθᾶ καὶ τὶς σχέσεις του μὲ τὴ Μονή, βλ. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 72 (ἀρ. 158, 158 Α).
12. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 114, 115.
13. Ἀγάπη Καρακατσάνη, «Ναυτικὰ θέματα στὴν Μεταβυζαντινὴ τέχνη καὶ τὴν Δυτικὴ χαρακτική», *Ἑλληνικὴ Ἐμπορικὴ Ναυτιλία*, Ἀθῆναι 1972, σ. 237-238, εἰκ. 155.
14. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 121.
15. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 125. Βλ. ἀκόμη Ν. Τσουκλανάκης, «Ὁ Ἀρχιεπίσκοπος Καρπάθου Νεόφυτος Γριμάνης», *Ἐκκλησία καὶ Θεολογία* IV (1983) 220 καὶ Μ. Φίλιππα-Ἀποστόλου, «Τὸ ἀρχοντικὸ Νικολαΐδη στὴ Χώρα Πάτμου», *Ἐπώνυμα Ἀρχοντικὰ τῶν χρόνων τῆς Τουρκοκρατίας*, Ἀθήνα 1986, σ. 235 κ.ἑ. καὶ κυρίως σ. 241, 245.
16. Γιὰ τὸν τίτλο τοῦ «νέου κτήτορος» βλ. καὶ Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, I. R. Mircea, «Τὰ ρουμανικὰ ἔγγραφα τοῦ ἀρχείου τῆς ἐν Πάτμῳ Μονῆς», *Σύμμεικτα* 2 (1970) 277.
17. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 122-123.
18. Καμαροσκέπαστου, πλάτους 2 περίπου μέτρων μὲ τοξοστοιχία στηριζόμενη σὲ τρεῖς πεσσούς. Βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 44, εἰκ. 41-43 καὶ Φατούρου *Ἐπιγραφές*, σ. 123 κ.ἑ., πίν. 116.
19. Μὲ τὴν ἀνέγερση τεσσάρων (τριῶν ἐγκαρσίων κι ἑνὸς κατὰ τὸ μῆκος τῆς κεντρικῆς αὐλῆς) τόξων, τὰ ὁποῖα ὁ Ὀρλάνδος (*Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 44) θεωροῦσε ἀντηρίδες.
20. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 43-44, εἰκ. 28. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 124-125.
21. Τὴν ἑνότητα τοῦ προγράμματος σημείωσε ἡ Κ.Χ. Φατούρου (*Ἐπιγραφὲς καὶ Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 37). Εἶναι πάντως φανερὸ ὅτι τὰ τόξα προκαθόρισαν ἑκατέρωθεν τὰ δρια τῆς «τζαφάρας» κι αὐτὰ μὲ τὴ σειρά τους ἐδράστηκαν στοὺς πεσσούς, σὲ ἐπιφάνεια ποὺ εἶχε προβλεφθεῖ πρὸς τοῦτο.
22. Οἱ σκάρπες ἐδῶ λειτουργοῦν ὡς ἀντηρίδες καὶ ἐξασφαλίζουν τοὺς ρηγματωμένους τοίχους ἀπὸ πτώση. Ἐφαρμόζονται τὴν ἴδια ἐποχὴ καὶ σὲ ἀπομακρυσμένα μετόχια τῆς Μονῆς. Βλ. Δ. Φιλιππίδης, «Ὁ Γουλᾶς τοῦ Νιμπριοῦ στὴ Σαντορίνη», *Ἐπώνυμα Ἀρχοντικὰ τῶν χρόνων τῆς Τουρκοκρατίας*, Ἀθήνα 1986, σ. 219-234. Βλ. καὶ Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 118.
23. Βλ. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, κυρίως σ. 1-8.

ΣΕΛΙΣ 33

1. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 30-31. Οἱ φερόμενες ἐδῶ ὡς διαφοροποιήσεις τῶν μορφικῶν στοιχείων τῆς Πάτμου ἀπὸ ἐκείνων τῆς Ρόδου εἶναι μᾶλλον τὰ τυχαῖα ἀποτελέσματα τῆς ἱκανότητας τῶν μαστόρων ποὺ τὰ λάξευσαν.
2. Τουλάχιστον ὡς τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰ. (πύλη μεταξὺ καθολικοῦ καὶ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας) ἁπαντοῦν τὰ μορφικά του γνωρίσματα. Στὴν «τζαφάρα» λίγο πρὸ τοῦ 1700 μᾶς ἐντυπωσιάζει ἀκόμα ἡ ποιότητα καὶ ἡ ἀκρίβεια τῆς ἐργασίας.
3. Βλ. Χ. Μπούρας, *Ἑλληνικὴ Παραδοσιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, τ. 1, Ἀθήνα 1982, σ. 161, 164.
4. Τὴν ἐπιγραφὴ του στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς βλ. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 18, πίν. 8α, χωρὶς μεταγραφὴ καὶ σχόλια. Τοποθετήθηκε τὸ 1617 (ᾳχιζ') (καὶ ὄχι τὸ 1612, Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, ὅ.π.).
5. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 124, 125, πίν. 11α.
6. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 122, πίν. 10α,β.
7. Βλ. Μ. Φίλιππα-Ἀποστόλου, ὅ.π. σ. 245, 246, σημ. 23, *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 31 καὶ Χρ. Ἰακωβίδης, *Χώρα Πάτμου, 1088–1912*, Ἀθήνα 1978, σ. 144 (ἀρχοντικὸ Σημαντήρη). Ἀπὸ τὸ «Βραβεῖον» τῆς Μονῆς ἔχουμε 14 ὀνόματα πρωτομαστόρων, μαστόρων ἢ κτιστῶν ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ 11 δὲν συνοδεύονται ἀπὸ τὸν τόπο τῆς καταγωγῆς τους. Ἀναφέρεται λοιπὸν ὁ πρωτομάστορας Ἀνανίας Παπάζογλου τὸ 1762 ἀπὸ τὴ Ρόδο (σ. 67), ὁ Μαστρογιώργης Μόστρας τὸ 1807 ἀπὸ τὴν Κάλυμνο (σ. 87), ὁ Μαστροκωνσταντάκης πατέρας τοῦ Ἰωσὴφ Φιλαδελφείας τὸ 1733 ἀπὸ τὴν Πάτμο (σ. 54) κι ἄλλοι ἑνδεκα ἀγνώστου καταγωγῆς: Μαστρο-Ἰωνάς, 1597 (σ. 11), Μιχαὴλ Κανάκις, 1627 (σ. 22 σημ. 6), Μαστρο-Μάρκος Τζικαλάς, 1643 (σ. 27), Νικηφόρος κτίστης, 1646 (σ. 29), Μαστρονικόδημος, 1656 (σ. 33 σημ. 3), Μαστροϊωάννης πατέρας τοῦ ἱερομονάχου Σάββα, 1656 (σ. 34), Μακάριος πρωτομάστορας, 1665 (σ. 35), Ἁγάπιος μαρμαρᾶς, 1742 (σ. 58), Μαστροσάββας Πουλάκις, 1796 (σ. 80), Μαστρονικήτας πατέρας τοῦ μοναχοῦ Καλλινίκου, 1795 (σ. 81) καὶ Μαστροδημήτριος Γουμενάκης πατέρας τοῦ Γερβασίου, 1820 (σ. 96).
8. Αὐτὰ ποὺ ἀποκαλοῦνται κοινῶς στὴν Πάτμο «μαντώματα» βλ. Χ. Ἰακωβίδης, ὅ.π. σ. 94.
9. Ὅπως αὐτὰ ποὺ προσέθεσε στὴν κεντρικὴ αὐλὴ τῆς Μονῆς ὁ Νεόφυτος Γριμάνης καὶ τὰ ὁποῖα θυμίζουν ἀφ' ἑνὸς ἐγκάρσια τόξα σὲ δρόμους μεσαιωνικῶν οἰκισμῶν καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀνάλογες λύσεις στὴ Ρόδο (*Annuario della Scuola Italiana* I (1914) 269, εἰκ. 57).
10. Ὅπως στὴ λεγόμενη «τζαφάρα». Ἀνάλογα θέματα βλ. σὲ ὄψεις σπιτιῶν τῆς Λίνδου. Βλ. M. Montesanto, *La città sacra (Lindo)*, Ρώμη 1930, σ. 23 καὶ πίνακες μετὰ τὴ σ. 16.
11. Πάλι στὴν «τζαφάρα». Ὁμοιους βλ. στὸ μεταγενέστερο κεντρικὸ θύρωμα τοῦ καθολι-

κοῦ, Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 75, εἰκ. 55.

12. Βλ. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 8.

13. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 7, 28, 29, 38.

14. Στὴν κομιζόμενη ἐπιχειρηματολογία περὶ μορφῶν τῆς Ἀναγεννήσεως κι ὄχι πιὰ μεσαιωνικῶν (Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 28), μποροῦν νὰ σημειωθοῦν οἱ ἑξῆς παρατηρήσεις: Τὰ πλήρη ἡμικύκλια τῶν τόξων ἀντήκουν στὴν ἐνιαία προϋπάρχουσα βυζαντινὴ παράδοση. Τὰ κοιλόκυρτα κυμάτια καὶ οἱ ἄβακες ἐπικράνων μὲ τέτοια κυμάτια εἶναι ἐξίσου συνήθη στοιχεῖα στὸ ὑστερογοτθικὸ θεματολόγιο. Μόνον ὁ τύπος τῶν γραμμάτων τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Νικηφόρου εἶναι πράγματι ἀναγεννησιακὸς καὶ ὀφείλεται στὴ μίμηση ἐντύπων ἑλληνικῶν βιβλίων τῆς ἐποχῆς. Θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ ἀναγεννησιακοὶ τρόποι εἶχαν φθάσει στὴν περιοχὴ πολὺ νωρίτερα (ὅπως στὸ πρόπυλο ποὺ ἐντάχθηκε ἀργότερα στὸ τζαμὶ τοῦ Σουλεημὰν στὴ Ρόδο), ἀλλὰ ὑπὸ πλήρως διαφορετικὸ ἔνδυμα. Βλ. H. Balducci, *Orme del Rinascimento Italiano in Rodi*, Παβία 1931 καὶ Χ. Καρούζου, *Ρόδος*, Ἀθῆναι 1973, σ. 61, 73.

15. Βλ. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 34, πίν. 14β καὶ Χαρ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα τῆς Δωδεκανήσου*, Ἀθήνα–Γιάννινα 1986, σ. 66-70, πίν. 7γ, 34α, 47α. Εἰδικῶς τὸ τέμπλο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἀπορθιανῶν, ἢ τουλάχιστον ἕνα τμῆμα του, φαίνεται ὅτι εἶναι κατὰ πολὺ παλαιότερο. Ἡ ἔνταξη σ' αὐτὸ εἰκόνων τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου κι ἑνὸς βημόθυρου ἀποδιδόμενου στὸν ἴδιο ζωγράφο, σύμφωνα μὲ ἔρευνες τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, ἀνεβάζουν ἀρκετὰ τὴν ἡλικία του (τέλη τοῦ 15ου αἰ.). Βλ. Χ. Κουτελάκης, ὅ.π.

16. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 32, πίν. 13β, 14α. Χ. Κουτελάκης, ὅ.π. σ. 65-66, πίν. 7β, 34β.

17. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 31-32, πίν. 11-12, 13α. Χ. Κουτελάκης, ὅ.π. σ. 80-82, πίν. 11β.

18. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 35, πίν. 18β, 19α. Χ. Κουτελάκης, ὅ.π. σ. 78-79, πίν. 11α, 20β, 47β.

19. Ὅπως τῶν παρεκκλησίων τοῦ Τιμίου Σταυροῦ καὶ τοῦ Προδρόμου τῆς Μονῆς.

20. Βλ. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 35. Χ. Κουτελάκης, ὅ.π. σ. 170, ἀλλὰ καὶ σ. 26, 63-64, γιὰ τὸ ἐνδεχόμενο ἐργασίας στὴ Μονὴ ἐπώνυμου Κρητικοῦ μάστορα τέμπλου.

21. Ἡ λειτουργία τῆς Σχολῆς τῆς Πάτμου ἐπὶ εἴκοσι χρόνια μαρτυρεῖ ἀνάλογη ζωτικότητα στὰ πολιτιστικὰ ζητήματα.

ΣΕΛΙΣ 34

1. Βλ. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 46, εἰκ. 30. Εἶναι πιθανὸ ὅτι ἡ βιβλιοθήκη στεγαζόταν παλαιότερα στὴν ἴδια θέση, στὸν στενότερο χῶρο, πάνω ἀπὸ τὸν ἐσωνάρθηκα μόνον. Βλ. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 71.

2. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 130, 131.

3. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 132, 133.

4. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 75-78, εἰκ. 55-59. Ὁ Ὀρλάνδος δὲν θεωρεῖ τὰ φύλλα σύγχρονα μὲ τὰ πλαίσια.

5. Βλ. Χ. Μπούρας, «Γενικὴ Εἰσαγωγή», *Ἑλληνικὴ Παραδοσιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, τ. 1, Ἀθήνα 1982, σ. 30-32. Ἡ ἄριστη τεχνικὴ ἐκτέλεση τόσο τῶν μαρμάρινων ὅσο καὶ τῶν ξύλινων μερῶν τῶν θυρῶν τοῦ καθολικοῦ ἀποτελεῖ ἔνδειξη ὅτι δὲν κατασκευάστηκαν ἀπὸ ἐντόπιο «λαϊκὸ» τεχνίτη ἀλλὰ ἀπὸ γνώστη τῶν προτύπων, ἴσως στὴν Πόλη.

6. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*. Τὰ μοναδικὰ θυρόφυλλα τὰ ὁποῖα φαίνεται νὰ ἀνήκουν στὴ βυζαντινὴ περίοδο εἶναι τῆς πόρτας μεταξὺ τοῦ νάρθηκα καὶ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου (Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, εἰκ. 53, 54) μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ πελώρια βυζαντινὴ κλειδαριά. Βλ. σχετικὰ Π. Φουντάς, «Βυζαντινὲς κλειδαριὲς στὴν εἰκονογραφία καὶ στὰ κείμενα», *Ἕκτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης*, Ἀθήνα 1986, σ. 61-62.

7. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 53-57, εἰκ. 34-38. Προσεκτικὴ παρατήρηση δείχνει ὅτι οἱ ἑλκυστῆρες τεχνοτροπικὰ παρουσιάζουν διαφορές.

8. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 134, πίν. 15β. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 61, εἰκ. 43. Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1977*, σ. 36, εἰκ. 7. *Βραβεῖον*, σ. 102 σημ. 1.

9. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 128, πίν. 13α.

10. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 50, εἰκ. 32, σ. 82, εἰκ. 62. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 128. Ἡ ἐπιγραφὴ καὶ ἡ χρονολογία 1745 ἀναφέρονται στὴ μεταγενέστερη τοιχογράφηση τοῦ παρεκκλησίου, ἀλλὰ πιθανότατα καὶ στὴ διαμόρφωση τῆς θύρας.

11. Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 8. Τὸ φρεατοστόμιο χρονολογεῖται στὸ 1714.

12. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 135. Χρ. Ἰακωβίδης, «Πάτμος», *Ἑλληνικὴ Παραδοσιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, τ. 3, Ἀθήνα 1984, σ. 168.

13. Στὸ ἄρθρο τοῦ G. Gerola, *Annuario della Scuola Italiana* 2 (1916) 84 κ.ἑ., εἰκ. 71 κ.ἑ. καὶ στὸ *Clara Rhodos* VI-VII (1932/3) 716 κ.ἑ., εἰκ. 1-8. Βλ. ἐπίσης τὶς φωτογραφίες τῆς συλλογῆς Λαμπάκη ὑπ' ἀρ. 6365-68, 6376-78, 6392-94.

14. Τὸ πρὸς τὰ ἀνατολικὰ τόξο τῆς «τζαφάρας» λ.χ. εἶχε κλειστεῖ μὲ τοῖχο καὶ στὴν κεντρικὴ αὐλὴ ὑπῆρχε ἐξώστης στηριζόμενος σὲ σιδηροδοκούς.

15. Ὅπως τοῦ παλιοῦ κωδωνοστασίου τῆς Μονῆς.

16. Μὲ ὑπεύθυνο τὸν Ἰωάννη Δ. Κοντή. Ἀπὸ πλευρᾶς Διευθύνσεως Ἀναστηλώσεως ὑπεύθυνοι ἦσαν ὁ Εὐστάθιος Στίκας καὶ ὁ Γεώργιος Σολομωνίδης. Στὴν ἐπίβλεψη τῶν ἔργων (1961) εἶχε συμμετάσχει καὶ ὁ Ἰωάννης Τραυλός.

ΣΕΛΙΣ 35

1. Βλ. Ι. Κοντής, «Ἀρχαιότητες καὶ μνημεῖα Δωδεκανήσου», *ΑΔ* 16 (1960) 275.

2. Κ. Φατούρου, *ΑΔ* 18 (1963) Β2, σ. 326, *ΑΔ* 19 (1964) Β3, σ. 474 καὶ *ΑΔ* 20 (1965) Β3, σ. 601. *ΕΕΒΣ* 28 (1958) 600, *ΕΕΒΣ* 29 (1959) 525, *ΕΕΒΣ* 30 (1960/1) 686. Βλ. ἐπίσης *Α.Κ. Ὀρλάνδος, ὁ ἄνθρωπος καὶ τὸ ἔργον του*, Ἀθῆναι 1978, σ. 560, 562.

3. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 42 σημ. 1. Στὸν παρένθετο πίνακα Α΄ μὲ τὸ γενικὸ διάγραμμα τῆς Μονῆς, στὸ δυτικὸ τμῆμα δὲν ὑπάρχουν λεπτομέρειες καὶ ἁπλῶς δίδεται ὁ χαρακτηρισμὸς «σύγχρονοι κατασκευαί».

4. Βλ. πιὸ πάνω σ. 25.

5. Στὸ ἀρχεῖο τῆς Διευθύνσεως Ἀναστηλώσεως Βυζαντινῶν Μνημείων τοῦ Ὑπουργείου ὑπάρχουν δύο συνοπτικὲς ἐκθέσεις τοῦ Ἰ. Κοντῆ μὲ ἀριθμοὺς 482 ἀπὸ 17–3–58 καὶ 371 ἀπὸ 17–2–59 χωρὶς σχέδια ἢ φωτογραφίες, ἀλλὰ πολύτιμες τόσο γιὰ τὶς πληροφορίες ποὺ περιέχουν ὅσο καὶ γιὰ τὶς ἀρχὲς ποὺ ἐπικράτησαν κατὰ τὴν ἐπέμβαση στὴ Μονὴ τῆς Πάτμου. Οἱ ἐκθέσεις αὐτὲς τουλάχιστον θὰ πρέπει νὰ δημοσιευθοῦν.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΣΕΛΙΣ 57

1. *ΜΜ*, σ. 45. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 55-68.

2. *ΜΜ*, σ. 56. Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Βυζαντινὰ ἔγγραφα τῆς Μονῆς Πάτμου, Β. Δημοσίων λειτουργῶν*, Ἀθῆναι 1980, σ. 39.

3. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 65.

4. Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, σ. 107-116. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 47.

5. *ΜΜ*, σ. 57. Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, ὅ.π. σ. 39.

6. *ΜΜ*, σ. 81.

7. Κύριλλος Βοΐνης, *Ἀκολουθία Ἱερὰ τοῦ Ὁσίου καὶ Θεοφόρου Πατρὸς ἡμῶν Χριστοδούλου*, Ἀθῆναι 1884, σ. 127-128. Βλ. καὶ Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, σ. 55.

8. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 257.

9. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 20 σημ. 10.

10. Σήμερα τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ καὶ τοῦ ἐσωνάρθηκα καὶ ὅλες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου καλύπτονται ἀπὸ καπνιὲς καὶ τὰ θέματά τους διακρίνονται μὲ δυσκολία. Τὶς τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας, τῆς Τράπεζας καὶ τοῦ Σπηλαίου τῆς Ἀποκαλύψεως τὶς ἔχει συντηρήσει καὶ καθαρίσει ὁ ζωγράφος-συντηρητὴς Φώτης Ζαχαρίου (1964–1965 καὶ 1973).

11. Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, σ. 62. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 20 σημ. 10.

ΣΕΛΙΣ 58

1. Κ. Βοΐνης, ὅ.π. σ. 159.

2. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 33.

3. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 34.

ΣΕΛΙΣ 59

1. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 35-36, 66, 70-71. Χ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα τῆς Δωδεκανήσου μέχρι τὸ 1700*, Ἀθήνα 1986, σ. 32-33, 78-80.

2. Γιὰ τὴ Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, Φατούρου, *Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονική*, σ. 18, σχ. 6.

3. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 34-35.

4. Ἰ. Φλωρίδης, «Περὶ Νικηφόρου τοῦ Χαρτοφύλακος. Βιογραφικαὶ ἀποσημειώσεις», *ΔΙΕΕ* 2 (1885) 65-81. Μ. Μαλανδράκης, *Ἡ Πατμιὰς Σχολή*, Ἀθήνα 1911, σ. 7-13. Ἀ. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, *Πάτμος*, Ἀθήνα 1957, σ. 43-45. Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 113-114.

5. Ὁ ἀνοιχτὸς ἐμπρὸς ἐξωνάρθηκας τοῦ καθολικοῦ κοσμεῖται μὲ δύο στρώματα τοιχογραφιῶν, ὅπου ἀναπτύσσεται ὁ βίος καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Τὸ παλαιότερο ζωγραφικὸ στρῶμα χρονολογεῖται στὸν 17ο καὶ τὸ νεότερο στὸν 18ο αἰ. Ἐπίσης στὸν ἀνατολικό του τοῖχο διακρίνονται τοιχογραφίες τοῦ 1891. Σύμφωνα μὲ ἐπιγραφὴ πάνω ἀπὸ τὴ βασίλειο θύρα τὸ καθολικὸ καὶ ὁ ἐσωνάρθηκας ἐπιζωγραφήθηκαν τὸ 1803.

ΣΕΛΙΣ 60

1. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 82, εἰκ. 62.

2. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 121-174. Ἠλ. Κόλλιας, «Πάτμος», *Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα. Ψηφιδωτὰ-Τοιχογραφίες*, Ἀθήνα 1986, σ. 12-15.

3. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Παρίσι 1929, πίν. XLV.

4. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe s.*, Παρίσι 1908, πίν. 121.

5. E. Kitsinger, *I mosaici di Monreale*, Παλέρμο 1960, πίν. 68.

6. Ν. Δρανδάκης, *Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης*, Ἀθῆναι 1964, σ. 37-38, πίν. 32 β.

7. Ὁ Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος εἶχε ὑποστηρίξει στὸ παρελθὸν τὴν ἄποψη (Ἀν. Ξυγγόπουλος, «Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος 'πηγὴ τῆς σοφίας'», *ΑΕ*, 1942–1944, σ. 10-12) ὅτι οἱ μορφὲς ποὺ ἀντλοῦν νερὸ ἀπὸ τοὺς ποταμοὺς τῆς σοφίας τοῦ Χρυσοστόμου καὶ φοροῦν στὸ κεφάλι τὸ «σκοῦφο», ἕνα κυλινδρικὸ καπέλο, ἦταν κληρικοί. Νομίζουμε ὅτι ἀλλοῦ ἀποδείξαμε ὅτι ὁ «σκοῦφος» δὲν χαρακτηρίζει κληρικούς, ἀλλὰ σοφοὺς ἢ γενικὰ ἐγγράμματους κληρικούς, ἢ λαϊκούς. (Ἠλ. Κόλλιας, *Δύο ροδιακὰ ζωγραφικὰ σύνολα τῆς ἐποχῆς τῆς ἱπποτοκρατίας. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὰ Τριάντα καὶ ἡ Ἁγία Τριάδα (Ντολαπλὶ μετζίντ) στὴ μεσαιωνικὴ πόλη*, Ἀθήνα 1986, σ. 194-196).

8. T. Velmans, «L'iconographie de la 'fontaine de vie' dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Âge», *Sythronon*, Παρίσι 1968, σ. 120.

9. Ἀν. Ξυγγόπουλος, ὅ.π. σ. 10.

10. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 158-162, 168-169.

ΣΕΛΙΣ 61

1. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 137.

2. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* (ἐκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως), Πετρούπολη 1909, σ. 218. Βλ. ἐπίσης πῶς δικαιολογεῖ τὴ θέση τῆς παράστασης τῶν Εἰσοδίων στὸ Ἰ. Βῆμα ὁ Ἀν. Ξυγγόπουλος, «Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων βατικανοῦ 1162 καὶ παρισινοῦ 1208», *ΕΕΒΣ* 13 (1937) 176-177.

3. *Μηναῖον Νοεμβρίου*, Ἀθῆναι 1960, σ. 113.

4. J.D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Βρυξέλλες 1935, σ. 159.

ΣΕΛΙΣ 62

1. Δ. Πάλλας, «Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή», *ΑΔ* 26 (1971), μέρος Α΄-Μελέται, σ. 203-204.

2. *Πεντηκοστάριο*, (ἐκδ. Μ. Σαλιβέρου), σ. 16 κ.ἑ.

3. Δίπλα στὸν βόρειο τοῖχο καὶ στὸ τέμπλο βρίσκεται τὸ στόμιο μιᾶς στέρνας, ποὺ τὸ μεγαλύτερό της τμῆμα ἁπλώνεται κάτω ἀπὸ τὸ καθολικό. Γιὰ προστομιαῖο της ἔχουν χρησιμοποιήσει ἕνα παλαιοχριστιανικὸ ἰωνικὸ κιονόκρανο τρυπημένο στὴ μέση καὶ μὲ σκαλισμένη πάνω του τὴν ἐπιγραφή: 1742 Νοεμβρίου 26 68-69, εἰκ. 48· Φατούρου, *Ἐπιγραφές*, σ. 129). Εὔκολα μπορεῖ νὰ περάσει ἀπὸ τὸ μυαλό μας ἡ ἰδέα ὅτι ἡ παρουσία τοῦ νεροῦ μέσα στὸ παρεκκλήσιο δὲν ὑποχρέωσε, βέβαια, ἀλλὰ τουλάχιστον ἐπηρέασε στὴν ἐπιλογὴ μέρους τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος. Ὁ Γεράσιμος Σμυρνάκης μάλιστα (Γερ. Σμυρνάκης, *Ἡ μυστηριοφύλαξ νήσος Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ἡ καλουμένη Πάτμος* (Χειρόγραφο τῆς ἀρχῆς τοῦ 20οῦ αἰ.), σ. 1437-1438), μᾶς δίνει τὴν πληροφορία ὅτι τὴν ἐποχή του, ὅταν δὲν φαίνονταν οἱ τοιχογραφίες τοῦ 12ου αἰ. καὶ τὸ παρεκκλήσιο τὸ διακοσμοῦσαν σκηνὲς τοῦ Ἀκάθιστου Ὕμνου, τοῦ 1745, πάνω ἀπὸ τὸ στόμιο τῆς στέρνας ἦταν ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸν ζωγράφο Δανιὴλ ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα, γεγονὸς ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὴ συσχέτιση αὐτῆς τῆς σκηνῆς, στὴ μεταβυζαντινὴ τουλάχιστον ἐποχή, μὲ τὴ στέρνα τοῦ παρεκκλησίου. Ἐντούτοις ὁ Γερ. Σμυρνάκης γράφει σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ χειρογράφου του (Γερ. Σμυρνάκης, ὅ.π. σ. 1401) ὅτι τὸ στόμιο τῆς στέρνας παλιότερα ἦταν ἀνοιγμένο δεξιὰ τῆς βασιλείου θύρας, κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὸν ἐσωνάρθηκα τοῦ καθολικοῦ. Ἐπειδὴ κάποτε ἀπὸ τὶς πολλὲς βροχὲς ξεχείλισε τὸ νερὸ καὶ πλημμύρισε τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου, ποὺ βρίσκεται νότια τοῦ ἐσωνάρθηκα καὶ σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο, οἱ μοναχοὶ ἔκλεισαν τὸ παλιότερο στόμιο καὶ τὸ 1742 ἄνοιξαν τὸ σημερινὸ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας. Τὴν πληροφορία του αὐτὴ δίμως ὁ Σμυρνάκης δὲν τὴν τεκμηριώνει. Κι ἂν ἀκόμη ὑπῆρχε στόμιο στὸν ἐσωνάρθηκα καὶ κλείστηκε κάποτε, δὲν ἀποκλείεται ἡ ὕπαρξη καὶ ἑνὸς δεύτερου στὸ παρεκκλήσιο, ἐπισκευασμένου στὰ 1742. Ὅπως καὶ νὰ ἔχει λοιπὸν τὸ πράγμα, παραμένει ἡ ὑπόθεση ὅτι ἡ παρουσία τῆς στέρνας, ἴσως καὶ τυχαία, στὸ παρεκκλήσιο βοήθησε γιὰ τὴν αἰσθητοποίηση μὲ τὸ συγκεκριμένο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς θεολογικῆς ἰδέας τοῦ Λόγου-Χριστοῦ καὶ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς.

4. Δ. Πάλλας, ὅ.π. σ. 207 σημ. 27.

5. Τὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἁγίας Ἄννας στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης ἡ πατμιακὴ παράδοση πιστεύει ὅτι χτίστηκε γιὰ νὰ τιμηθεῖ ἡ Ἄννα Δαλασσηνή, μητέρα τοῦ αὐτοκράτορα Ἀλεξίου Α΄ καὶ εὐεργέτις τῆς Μονῆς. Δὲν πρέπει ἴσως νὰ ἀποκλείσουμε αὐτὴ τὴν ἐκδοχὴ καὶ γιὰ τὴ λατρεία τῆς Ἁγίας Ἄννας στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας.

ΣΕΛΙΣ 63

1. Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 17α, 77. Στ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, «Καστοριά», *Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα. Ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίες*, Ἀθήνα 1984, εἰκ. 16 καὶ σ. 74, 75, εἰκ. 11, 12.

2. Ὁ Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος πιστεύει (Α. Ξυγγόπουλος, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν ἁγίων τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 1957, σ. 20-23) ὅτι τὶς κόκκινες κηλίδες στὰ μηλὰ τοῦ προσώπου, καὶ εἰδικότερα ἐκεῖνες ποὺ διαμορφώνονται μὲ παράλληλες γραμμές (βλ. τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας στὸ Βῆμα), τὶς βρίσκουμε σὲ μιὰ σειρὰ μνημείων τοῦ 12ου καὶ τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 13ου αἰ. Τὰ σχηματοποιημένα αὐτά, σύμφωνα πάντα μὲ τὸν Α. Ξυγγόπουλο, ἐμφανίζονται στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 11ου αἰ., ἀλλὰ κυριαρχοῦν στὸν 12ο καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ 13ου αἰ.

3. M. Χατζηδάκης, «Μεσοβυζαντινὴ Τέχνη (1071–1204)», *ΙΕΕ*, τ. Θ΄, σ. 406, 407-408 D. Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries», *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35 (1980–1981) 116-117. Εὐθ. Τσιγαρίδας, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Λατόμου Θεσσαλονίκης καὶ ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ 12ου αἰ.*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 157, 163.

4. D. Mouriki, ὅ.π. σ. 117. Εὐθ. Τσιγαρίδας, ὅ.π. σ. 160 σημ. 21.

5. Ὑπάρχουν σημαντικὲς διαφωνίες γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ τελευταίου ζωγραφικοῦ συνόλου. Ἡ πρωιμότερη χρονολόγηση ποὺ προτείνεται εἶναι τὸ τέλος τοῦ 11ου, καὶ ἡ ὑψιμότερη ἡ ἀρχὴ τοῦ 13ου αἰ. Συμφωνοῦμε μὲ ἐκείνους ποὺ τοποθετοῦν τὶς τοιχογραφίες στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. Βλ. σχετικὰ Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, ὅ.π. σ. 50-65.

6. Εἶναι πιθανὸν ἀπὸ δῶ νὰ ξεκινᾶ αὐτὸ ποὺ ὁ Μ. Χατζηδάκης διαπίστωσε (*Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 22). Δηλαδὴ μιὰ ἰδιαίτερη λατρεία στὴν Πάτμο τοῦ Ἰακώβου, πρώτου ἐπισκόπου Ἱεροσολύμων.

7. Ἔ. Βρανούση, «Πρόσταξις Μανουὴλ Α΄ Κομνηνοῦ», *Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον*, τ. 2, πι. 85, 92. Ἰ. Ζηγιούλας, «Ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας Ἱεροσολύμων», *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια*, τ. 6, σ. 841. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 72-74.

8. Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, σ. 156-157. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 74.

9. Πρῶτος ποὺ ὑποψιάστηκε ὅτι ὁ Λεόντιος Β΄ ἦταν πιθανὸν ὁ χορηγὸς γιὰ τὴ διακόσμηση μὲ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας, εἶναι ὁ Στ. Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1967*, σ. 19. Ὁ Μ. Χατζηδάκης (*ΙΕΕ*, τ. Θ΄, σ. 408) χρονολογεῖ αὐτὲς τὶς τοιχογραφίες, ὅπως κι ἐμεῖς, στὰ 1176–1180. Ἡ D. Mouriki (ὅ.π. σ. 116) στὰ 1180 περίπου. Ἡ K. Skawran (*The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, σ. 179) στὸ τέλος τοῦ 12ου ἢ στὴν ἀρχὴ τοῦ 13ου αἰ.

ΣΕΛΙΣ 64

1. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 175-255. Ἠλ. Κόλλιας, ὅ.π. σ. 24-35.

2. J.D. Stefanescu, ὅ.π. σ. 36, 110, 111, 137, 153.

3. J.D. Stefanescu, ὅ.π. σ. 116-125.

4. J.D. Stefanescu, ὅ.π. σ. 157-160.

ΣΕΛΙΣ 65

1. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, ὅ.π. σ. 287. Κ. Δουκάκης, *Ὁ Μέγας Συναξαριστής*, τ. 5., Ἀθῆναι 1956, σ. 379.

2. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 181-187.

3. Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 268.

4. Εὐθ. Τσιγαρίδας, ὅ.π. σ. 102 σημ. 68.

ΣΕΛΙΣ 66

1. Στ. Πελεκανίδης, ὅ.π. πίν. 8. Πελεκανίδης-

Χατζηδάκης, δ.π. εἰκ. 8, 9.
2. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et les peintures byzantines du XIIe s.*, Βρυξέλλες 1975, εἰκ. 72.
3. Χατζηδάκης, «Τέχνη», *ΙΕΕ*, τ. Θ΄, σ. 408.
4. Ἄλλοῦ εἴχαμε χρονολογήσει αὐτὸ τὸ ζωγραφικὸ στρῶμα στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. (Ἠλ. Κόλλιας, δ.π. σ. 26). Ὁ Ὀρλάνδος χρονολόγησε αὐτὲς τὶς τοιχογραφίες στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. (Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 268-269).
5. J.D. Stefanescu, δ.π. σ. 40, 62.
6. Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ (δ.π. σ. 222) παραγγέλλει νὰ διακοσμοῦνται οἱ τράπεζες μὲ σκηνὲς ὅπως ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, ὁ Χριστὸς νὰ τρώει μὲ τοὺς Τελῶνες, ὁ Χριστὸς νὰ εὐλογεῖ τοὺς πέντε ἄρτους, ἡ Φιλοξενία τῆς Μάρθας κ.ἄ. ποὺ σχετίζονται μὲ φαγητό, ἀλλὰ ποὺ ἔχουν συνάμα εὐχαριστιακὸ νόημα.
7. S. Dufrenne, «L' enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle», *Symposium de Sopocani 1965*, Βελιγράδι 1967, σ. 35.
8. Στ. Πελεκανίδης, πίν. 71α, 72β. Πελεκανίδης –Χατζηδάκης, δ.π. σ. 75, εἰκ. 12.
9. Σοπότσανη (1264) (V.J. Djuric, *Sopocani*, Λιψία 1967, πίν. XVI, XVII). Ὅμορφη Ἐκκλησιὰ Αἴγινας (1289) (Γ. Σωτηρίου, «Ἡ ὅμορφη ἐκκλησία Αἰγίνης», *ΕΕΒΣ*, τ. 2, σ. 269, εἰκ. 16). Staro Nagoricino (1316) (Millet–Frolow, *La Peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, τ. III, Παρίσι 1962, πίν. 92.1) κ.ἄ.
10. Γ. Σωτηρίου, δ.π. σ. 267-268, εἰκ. 14.
11. Millet–Frolow, δ.π. πίν. 93, 102.
12. Ὁ Ὀρλάνδος χρονολόγησε αὐτὸ τὸ ζωγραφικὸ στρῶμα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. (Ὀρλάνδος, *Ἀρχιτεκτονική-Τοιχογραφίαι*, σ. 269-270). Ἄλλοῦ τὸ χρονολογήσαμε στὴν τρίτη εἰκοσιπενταετία τοῦ 13ου αἰ. (Ἠλ. Κόλλιας, δ.π. σ. 26).
13. Α. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, δ.π. σ. 18-19. Π. Κρητικός, «Πατμιακὰ Τοπωνύμια», *Δωδεκανησιακὸ Ἀρχεῖο* I (1955) 64.

ΣΕΛΙΣ 67.
1. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 114.
2. Ἠλ. Κόλλιας, δ.π. σ. 36-37, εἰκ. 39.
3. Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, σ. 140-181. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 68-78.

ΣΕΛΙΣ 68
1. V. Lazaref, *Old Russian Murals and Mosaics*, Λονδίνο 1966, εἰκ. 60.
2. El. Bakalova, *Église Ossuaire de Batchkovo*, Σόφια 1977, εἰκ. 65, 112.
3. Οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἀδημοσίευτες.
4. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 11.
5. Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, σ. 62. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 18.
6. Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*, σ. 75-76. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 68 κ.ἑ.
7. *MM*, σ. 83. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 45-47.
8. Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 95-96. Κομίνης, *Πίνακες*, σ. 10-11.

ΣΕΛΙΣ 69
1. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 59 κ.ἑ.
2. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 61-63, 67-68.
3. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 23-36.

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. Πος αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 1, σ. 44-45, πίν. 1, 77. Italo Furlan, *Le icone bizantine a mosaico*, Μιλάνο–Πάδουα 1979, σ. 27, 35-36, εἰκ. 1.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. 12ος καὶ 15ος αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 2, σ. 45-48, πίν. 78, 79.

Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ. Περὶ τὸ 1200. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 3, σ. 49-50, πίν. 2.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΣ. Περίπου 1260–1270. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 4, σ. 50, πίν. 3, 82. *Icons*, σ. 69, 223, εἰκ. σ. 67.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ. 1480–1500. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 35, σ. 85, πίν. 31, 96. *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, ἀρ. 22, σ. 32, εἰκ. σ. 35.

Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 6, σ. 52-54, πίν. 6, 8. Γιὰ τὸν ἀθηναϊκὸ κώδικα βλ. Χατζηνικολάου–Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιῶν*, ἀρ. 66, σ. 236-241, εἰκ. 470-474, κυρίως εἰκ. 472.

Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 7, σ. 54-56, πίν. 7, 9. *Icons*, σ. 80, 227, εἰκ. σ. 126.

Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 8, σ. 56-57, πίν. 10, 11.

Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ. Μέσα 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 5, σ. 51-52, πίν. 4, 5. Ἀνάλογο βημόθυρο ἀρ. 38, σ. 87-88, πίν. 98, 99. Nancy P. Ševčenko, *The life of saint Nicholas in Byzantine Art*, Τορίνο 1983, ἀρ. 41, σ. 55, 58, πίν. 41.0-41.12 (σ. 335-340).

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ. Δεύτερο μισὸ 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 68, σ. 116-117, πίν. 49, 127. Μαρία Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ὁ ζωγράφος Ἄγγελος Ἀκοτάντος: Τὸ ἔργο καὶ ἡ διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα* 18 (1981) 290-298. *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, ἀρ. 9, σ. 24, εἰκ. σ. 25. Μ. Χατζηδάκης, στὸ *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 102, σ. 102, εἰκ. σ. 102. Ὁ ἴδιος, στὸ *Affreschi e Icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, Firenze–Palazzo Strozzi, Ἀθήνα 1986, ἀρ. 54, σ. 94-95.

Ο ΑΣΠΑΣΜΟΣ ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ. Τελευταῖες δεκαετίες 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 74, σ. 124-125, πίν. 45. Γιὰ τὸ συγκριτικὸ ὑλικὸ βλ. *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, ἀρ. 15, σ. 28 καὶ ἔγχρ. πίν. G. Ruzsa, «Une icône inconnue représentant les apôtres Pierre et Paul et la question de l'Hésychasme», *XVI. Internationaler Byzantinisten Kongress, Akten II/5, JÖB*, 32/5, σ. 545-549. Μ. Βασιλάκη, «Εἰκόνα μὲ τὸν ἀσπασμὸ τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου», *Ζ΄ Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης*, Ἀθήνα 1987, σ. 23.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ – Η ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΠΑΝΤΑΝΑΣΣΑ. Δεύτερο μισὸ 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 9, 10, σ. 60, 61, πίν. 13, 15 καὶ 12. Γιὰ τὴν Παναγία βλ. καὶ *Le Icone*, σ. 310, εἰκ. σ. 319. *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*, ἀρ. 16, 17, σ. 28, 29 καὶ ἔγχρ. πίν.

ΔΥΟ ΠΑΝΑΓΙΑΡΙΑ. Τέλος 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 13-14, σ. 64-65, πίν. 22, 88.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Γύρω στὸ 1500. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 12, σ. 63-64, πίν. 14, 16. *Icons*, σ. 84, 134, 226, εἰκ. σ. 124.

ΤΟ ΕΝ ΧΩΝΑΙΣ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΙΧΑΗΛ. Γύρω στὸ 1500. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 20, σ. 71-72, πίν. 17. Μ. Χατζηδάκης, στὸ *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 128, σ. 126, εἰκ. σ. 126.

Η ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ. 1480–1500. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 40, σ. 89-90, πίν. 33, 101. Μ. Χατζηδάκης, στὸ *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 111, σ. 112, εἰκ. σ. 111. Ὁ ἴδιος, στὸ *Affreschi e Icone dalla Grecia (X–XVII secolo)*, Firenze–Palazzo Strozzi, Ἀθήνα 1986, ἀρ. 63, σ. 108, εἰκ. σ. 109. Ὁ ἴδιος, στὸ *From Byzantium to El Greco*, Royal Academy of Arts– London, Ἀθήνα 1987, ἀρ. 44, σ. 117-178, εἰκ. σ. 112, 177.

ΔΙΠΛΗ ΕΙΚΟΝΑ: Η ΕΓΕΡΣΗ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ ΚΑΙ Η ΒΑΪΦΟΡΟΣ. Τέλος 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 25, σ. 77-78, πίν. 23. Μ. Χατζηδάκης, στὸ *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 124, σ. 123-124, εἰκ. σ. 124.

Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ. Τέλος 15ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 26, σ. 78-79, πίν. 24.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ ΥΠΑΓΟΡΕΥΕΙ ΣΤΟΝ ΠΡΟΧΟΡΟ. Μέσα 16ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 52, σ. 98-99, πίν. 106, 107.

ΔΙΠΛΗ ΕΙΚΟΝΑ: ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΑΙ Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ. Περίπου 1582–1592/3. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 60, σ. 104-105, πίν. 39, 115.

ΤΡΙΠΤΥΧΟ. Περὶ τὸ 1596. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 62, σ. 107-108, πίν. 40-44, 117. *Icons*, σ. 227, εἰκ. σ. 133. *Le Icone*, σ. 313, εἰκ. σ. 359.

Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ – ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ. Γύρω στὸ 1596. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 63, σ. 110-112, πίν. 46, 47, 118. Μ. Χατζηδάκης, «Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ ἢ Μπαθᾶ καὶ ἡ Divota Maniera Greca», *Θησαυρίσματα* 14 (1977) 239-251, πίν. ΙΒ΄-ΚΒ΄.

ΔΕΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ. Γύρω στὸ 1600. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 70, σ. 119-120, πίν. 51, 125.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ. Πρῶτο μισὸ 17ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 71, σ. 121-122, πίν. 50, 130.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΕΡΗΜΙΤΗΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ. Πρῶτες δεκαετίες 17ου αἰ. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 133, σ. 160-161, πίν. 176.

Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. 1620–1645. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 146, σ. 169, πίν. 68. Γιὰ τὶς μορφὲς στὴ Μονὴ τῆς Χώρας βλ. P. Underwood, *The Kariyé Djami, 2. The Mosaics*, Λονδίνο 1966, πίν. 195.

Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ. 1620–1640. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 143, σ. 166-167, πίν. 182, 183.

ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΑΓΙΟΙ ΤΗΣ ΣΕΒΑΣΤΕΙΑΣ: ΜΑΡΑΡΙΟΣ, ΟΡΙΣΤΗΣ, ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ, ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΚΑΙ ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ. 1650–1670. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 152, σ. 175, πίν. 72, 189. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῶν ἁγίων, βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Χρονολογημένη βυζαντινὴ εἰκόνα στὴ Μονὴ Μεγίστης Λαύρας», *Βυζάντιον*, Ἀφιέρωμα στὸν Ἀνδρέα Ν. Στράτο, Ι (1986) 225-240.

Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ. 1650–1670. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 151, σ. 173-174, πίν. 73.

«ΕΠΙ ΣΟΙ ΧΑΙΡΕΙ». 1670–1690. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 149, σ. 171-172, πίν. 70, 71. Κ. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, πίν. 292-293. *Le Icone*, σ. 315, εἰκ. σ. 368. Μ. Χατζηδάκης, στὸ *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 171, σ. 168-169, εἰκ. σ. 169. Ι.Κ. Ρηγόπουλος, *Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία*, Ἀθήνα 1979, σ. 163, ἀρ. 41, 42, 43, 44, σ. 164, ἀρ. 44, 45.

Ο ΟΣΙΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ. 1610–1629. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 111, σ. 148, πίν. 161, πρβλ. καὶ ἀρ. 19, σ. 70, πίν. 86, 87.

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΕΝΘΡΟΝΗ ΜΕ ΤΡΕΙΣ ΑΦΙΕΡΩΤΕΣ. 1590. *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀρ. 120, σ. 153, πίν. 59.

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΑ ΑΜΦΙΑ

1. Περισσότερες πληροφορίες γιὰ τὶς κατηγορίες τῶν ἀμφίων, τὴν καταγωγή, τὸν προορισμὸ καὶ τὸν συμβολισμό τους, καθὼς καὶ γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὰ κέντρα τῆς ἐκκλησιαστικῆς χρυσοκεντητικῆς, βλ.: Μαρία Σ. Θεοχάρη, *Ἐκκλησιαστικὰ Χρυσοκέντητα*, Ἔκδοση Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1986, σ. 31 κ.ἑ. καὶ σημ. 46.

Ch. Astruc, «L'Inventaire dressé en Septembre 1200 du Trésor et de la Bibliothèque de Patmos. Edition diplomatique», *Travaux et Mémoires* 8 (1981) 15 κ.ἑ.

Β.Γ. Ἄτεσης, Μητροπολίτης πρ. Λήμνου, *Ἐπισκοπικοὶ Κατάλογοι τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι σήμερον*, Ἐν Ἀθήναις 1975.

A. Banck, *Βυζαντινὴ τέχνη στὶς ρωσικὲς συλλογές*. Λένινγκραντ–Μόσχα χ.χ. (ρωσικὰ μὲ ἀγγλικὴ περίληψη).

Βραβεῖον.

Βρανούση, *Ἁγιολογικὰ Κείμενα*.

Constantinus VII Porphyrogenetus, *De Cerimoniis aulae byzantinae*, 2 τόμ., Βόννη 1829–1830.

V. Cottas, «Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques», *Atti del V. Congr. Intern. Studi Bizantini II (Studi Bizantini e Neoellenici VI)*, Ρώμη 1940, σ. 87 κ.ἑ.

I. Δημόπουλος, *Τὸ ἐν Μόσχᾳ Συνοδικὸν Σκευοφυλάκιον*, Ἀθῆναι 1900, σ. 56 κ.ἑ.

Diehl, *Le Trésor*.

N.B. Δρανδάκης, «Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια τῆς μονῆς Ἀρκαδίου», *Πεπραγμένα τοῦ Β΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμ. Α΄, 1969, σ. 297 κ.ἑ.

Early Russian Embroidery in the Zagorsk Museum Collection, Μόσχα 1983.

J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Παρίσι 1923.

Εἰκόνες Πάτμου.

Ἐπαρχικὸν Βιβλίον, Variorum Reprints BI.

Ε.Γ. Ζαχαριάδου, «Συμβολὴ στὴν ἱστορία τοῦ Νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου (μὲ ἀφορμὴ τὰ Πατμιακὰ φιρμάνια τῶν ἐτῶν 1454-1522)», *Σύμμεικτα* I (1966) 184-203.

Η. Ζερλέντης, *Ἱστορικαὶ ἔρευναι*, τόμ. Α΄, τεῦχ. Β΄, Ἐρμούπολη 1922.

M.L. de Farcy, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*, Angers 1890.

Μ.Σ. Θεοχάρη, «Ἐκκλησιαστικὰ ἄμφια τῆς μονῆς Τατάρνης», *Θεολογία* 27 (1956) 123 κ.ἑ.

, «Ἀφιερωτικαὶ ἐπιγραφαὶ ἐπὶ ἀμφίων τοῦ Ἄθω», *Θεολογία* 28 (1957) 452 κ.ἑ.

, «Ἡ ἐνδυτὴ τοῦ Ἁγίου Μάρκου», *ΕΕΒΣ* 29 (1959) 193 κ.ἑ.

, «Ἡ βυζαντινὴ εἰκὼν τοῦ ἐν Τεργέστῃ καθεδρικοῦ ναοῦ», *Πρακτικὰ Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 37 (1962) 254 κ.ἑ.

, «Οἱ ἐπιτάφιοι τῆς Μαριώρας», Ἐφημερὶς *Καθημερινή*, 13.4.63.

, «Χρυσοκέντητα ἄμφια τῆς μονῆς Ταξιαρχῶν Αἰγιαλείας», *ΑΕ* 1960 (1965) Χρονικά, 9-15.

, «Ἐκ τῶν μεταβυζαντινῶν ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως», *ΕΕΒΣ* 45 (1966) 277 κ.ἑ.

, «Ὁ ἐπιτάφιος τοῦ Παναγίου Τάφου», *Θεολογία* 41 (1970).

, «Ἀντιμήνσια ἐκ τοῦ Σκευοφυλακίου τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ», *Πανηγυρικὸς τόμος ἐπὶ τῇ 1400ῃ ἁμφιετηρίδι τῆς Ἱ. Μονῆς τοῦ Σινᾶ*, Ἐν Ἀθήναις 1972, ρλζ΄-ρνβ΄.

M. Theocharis, «I ricami bizantini», *Il Tesoro di San Marco* (opera diretta da H. Hahnloser) *II: Il Tesoro e il Museo*, Φλωρεντία 1971, σ. 91 κ.ἑ.

, Les ateliers de Vienne et la broderie religieuse dans les pays orthodoxes (Ἀνακοίνωση στὸ 16ο Διεθνὲς Συνέδριο Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Βιέννη, Ὀκτώβριος 1982).

G. Jacopi, «Cimeli del ricamo, della pittura e della toreutica nel Tesoro del Monastero di Patmo», *Clara Rhodos* VI-VII (1932, 1933, 1941) 709-716.

P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Λονδίνο 1967.

Δ. Καλλίμαχος, «Πατμιακῆς Βιβλιοθήκης Συμπλήρωμα», *Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος* 10-17 (1912–1918).

Κ. Καλλίνικος, *Ὁ χριστιανικὸς ναὸς καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ* (2η ἔκδ.), Ἀθῆναι 1958.

Κλ. Καρναπάς, *Ἰάκωβος Ἀναστασίου, Ἐν Ἱεροσολύμοις* 1906.

Α.Α. Κομίνης, «Ἀνέκδοτος ἐπισκοπικὸς κατάλογος Θηβῶν», *Ἑταιρὶς Στερεοελλ. Μελετῶν* I (1968) 96-97.

, *Πίνακες*.

Κ. Κούρκουλας, *Τὰ Ἱερατικὰ ἄμφια καὶ ὁ συμβολισμός αὐτῶν ἐν τῇ ὀρθοδόξῳ ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ*, Ἀθῆναι 1960.

P. Lemerle, *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Παρίσι 1977.

N. Mafassova, *La broderie russe ancienne*, Μόσχα 1971.

Μ.Η. Μαλανδράκης, *Ἡ Πατμιὰς Σχολή*, Ἐν Ἀθήναις 1911.

Χρ. Α. Μαλτέζου, «Τὰ λατινικὰ ἔγγραφα τοῦ Πατμιακοῦ Ἀρχείου», *Σύμμεικτα* 2 (1970) 350-358.

Κ. Μέρτζιος, «Σταχυολογήματα ἀπὸ τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Κρήτης Μιχαὴλ Μαρᾶ (1538–1578)», *Πεπραγμένα Δ΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Κρητικὰ Χρονικὰ* 15-16 (1961/2) 256-287.

G. Migeon, *Les Arts du Tissu*, Παρίσι 1929.

G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (Album), Παρίσι 1910.

, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Παρίσι 1916.

, avec la collaboration d'Hélène des Ylouses, *Broderies religieuses de style byzantin*, Πίνακες, Παρίσι 1939. Κείμενα, Παρίσι 1942.

, «L'épitaphios, l'image...», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1942, σ. 408 κ.ἑ.

MM.

I. Müller-Christensen, *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, Μόναχο 1955.

M.-A. Musicescu, *La broderie médiévale roumaine*, Βουκουρέστι 1969.

P.S. Nasturel, «Πληροφορίες γιὰ μερικοὺς θησαυροὺς τῆς Μονῆς Πούτνα», *Romanoslavica* III-IV, Βουκουρέστι 1958-1960.

Α. Ξυγγόπουλος, «Ἀμνοὶ χρυσοφάντοι», *Μελετήματα στὴ μνήμη Βασιλείου Λαούρδα*, 1975, σ. 303-305.

D. Pallas, «*Passion und Bestattung Christi*», Miscellanea Byzantina Monacensia 2, Μόναχο 1965.

Β.Η. Παναγιωτόπουλος, «Ἀρχεῖο Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου – Ταξινόμηση καὶ φωτογράφηση», *Ὁ Ἑρανιστὴς* 3, 15/16 (1965) 145–156.

Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*.

, «Νεοφύτου τοῦ ΣΤ΄ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, ἔγγραφα καὶ ἀφιερώματα πρὸς τὴν ἱερὰν μονὴν Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου», *Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον*, τόμ. Α΄, Ἀθῆναι 1967–1968, σ. 236 κ.ἑ.

, *Πάτμος 1987*.

T. Papas, *Geschichte der Messgewänder*, Miscellanea Byzantina Monacensia 3, Μόναχο 1965.

L. Petit, *Le Monastère de Notre-Dame de Pitié en Macédoine*, Σόφια 1900.

, «Typikon de Grégoire Pakourianos sur le monastère de Petritzos (Backovo) en Bulgarie», St. Petersbourg 1904, *Vizantijskij Vremennik*, suppl. vol. XI, no. 1.

Elisabeth Piltz, *Trois sakkoi byzantins*, Οὐψάλα 1976.

—, *Kamelaukion et mitra*, Οὐψάλα 1977.
Σακκελίων, Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη.
M. Schuette, I. Müller-Christensen, *La Broderie*, Tübingen 1963.
Δημήτριος Σκαρλάτος Σοῦτζος, *Ἕλληνες Ἡγεμόνες Βλαχίας καὶ Μολδαβίας*, Ἀθήνα 1972.
D. Stojanovic, *Ἡ καλλιτεχνικὴ κεντητικὴ στὴ Σερβία ἀπὸ τὸν 14ο ὡς τὸν 19ο αἰώνα*, Βελιγράδι 1959 (σερβικά).
Γ. Σωτηρίου, *Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, Ἀθῆναι 1938.
I. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Παρίσι 1925.
Ν. Φορόπουλος, «Φιλικὲς σχέσεις τῆς Μονῆς Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου μὲ τὶς καθολικὲς δυνάμεις τῆς Δύσεως», *Δωδεκανησιακὰ Χρονικά* 5 (1976), Ἀθῆναι 1978, σ. 287-303.
Ε. Χατζηδάκη-Βέη, *Ἐκκλησιαστικὰ κεντήματα Μουσείου Μπενάκη*, Ἀθῆναι 1953.
Α. Χατζημιχάλη, «Τὰ χρυσοκλαβαρικὰ συρματέϊνα-συρμακέσικα κεντήματα», *Mélanges offerts à O. et M. Merlier*, τόμ. II, Ἀθῆναι 1956, σ. 447 κ.ἑ.

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΡΓΥΡΟΧΟΪΑ

ΣΕΛΙΣ 221

1. A. Dmitrievskago, *Patmosskie očerki iz poězdki na ostrov Patmos, lětom 1891 goda* (Πατμιακὰ δοκίμια ἀπὸ τὸ ταξίδι στὴ νῆσο Πάτμο, τὸ καλοκαίρι τοῦ ἔτους 1891), Κίεβο 1894, σ. 195-196.

2. Γιὰ τὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ἀργυροχοΐα, γενικά, βλ. Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, *Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρά*, Ἀθήνα 1980, ὅπου ἐκτενὴς παρουσίαση τῆς ἐξέλιξης καὶ χρήσης τῶν σκευῶν, τῶν ὑλικῶν, τῶν τεχνικῶν καὶ ἡ βασικὴ ὡς τὸ 1980 βιβλιογραφία.

ΣΕΛΙΣ 222

1. Ἐπειδὴ δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ γίνει ἔλεγχος τῆς ποιότητας τῶν μετάλλων, ὁ ὅρος «ἀσήμι» εἶναι συμβατικός. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς πολύτιμες πέτρες, ποὺ γι' αὐτὸ καὶ δὲν προσδιορίζονται πάντοτε μὲ τὴν ἀκριβῆ ὀνομασία τους.

2. Ἡ μελέτη αὐτὴ δὲν θὰ εἶχε πραγματοποιηθεῖ χωρὶς τὴν ἀμέριστη συμπαράσταση τῆς ἀδελφότητας τῆς Ἱ. Μ. Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου, ἰδιαίτερα τοῦ καθηγουμένου ἀρχιμ. Ἰσιδώρου, τοῦ ἐκκλησιάρχη προηγουμένου Παύλου, τοῦ σκευοφύλακα ἀρχιμ. Παντελεήμονα καὶ τὴν ἀπέραντη ὑπομονὴ τοῦ παρασκευοφύλακα διακ. Βαρθολομαίου, τοὺς ὁποίους καὶ εὐχαριστῶ θερμά. Σ' αὐτοὺς θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω καὶ τὸν προηγούμενο ἐκκλησιάρχη ἀρχιμ. Ἰγνάτιο, ποὺ σήμερα δὲν εἶναι πιὰ μαζί μας. Εὐχαριστίες ἀκόμη ὀφείλω καὶ στὸν ἱερέα Γεώργιο Κάνδρο. Σὲ θέματα βιβλιοθήκης καὶ ἀρχείου πολύτιμη ἦταν ἡ βοήθεια τοῦ διακ. Χρυσοστόμου Φλωρεντῆ. Θεωρῶ, τέλος, ὑποχρέωσή μου νὰ εὐχαριστήσω τὸν Στ. Παπαδόπουλο καὶ τὸν διάκ. Χρυσ. Φλωρεντή, γιατὶ ἔθεσαν ὑπόψη μου τὸ ὑλικὸ τῆς ἔκδοσης ποὺ προετοιμάζουν, μὲ θέμα «Τὸ νεοελληνικὸ ἀρχεῖο τῆς Πάτμου ὡς ἱστορικὴ πηγὴ γιὰ τὴν τέχνη καὶ τεχνικὴ (16ος–19ος αἰ.)».

3. Ὁ A. Dmitrievskij εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἔγραψε γιὰ τὸ σκευοφυλάκιο μὲ ἀναφορὲς σὲ συγκεκριμένα ἀντικείμενα (A. Dmitrievskago, ὅ. π. σ. 174-205)· μεταξὺ αὐτῶν σχολιάζονται καὶ τὰ ἀργυρὰ τῶν εἰκ. 1, 14, 19, 27, 28, 29, 30, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53. Ὁ G. Jacopi ποὺ ἔκαμε τὴν πρώτη ἐκτενῆ φωτογραφικὴ παρουσίαση ἀργυρῶν καὶ χρυσοκεντημάτων δημοσίευσε φωτογραφία μὲ σύντομο σχόλιο καὶ γιὰ τὰ ἀντικείμενα τῶν εἰκ. 1, 12, 16, 17, 18, 21, 25, 26, 27, 30, 35, 36, 43, 44, 53 (G. Jacopi, «Cimeli del Ricamo, della pittura e della toreutica nel tesoro del Monastero di Patmo», *Clara Rhodos*, τ. VII, μέρος III (1932/3), σ. 707-716, εἰκ. 1-123). Ὁ Στ. Παπαδόπουλος ἔχει συγκεντρώσει τὶς ἐπιγραφὲς ὅλων τῶν κειμηλίων (Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, πίν. 1-5) κι ἔχει δημοσιεύσει, μεταξὺ τῶν ἄλλων ἀφιερωμάτων τοῦ Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Νεοφύτου Στ', καὶ ἐκεῖνα ποὺ παρουσιάζονται ἐδῶ (εἰκ. 27, 30) (Στ. Α. Παπαδόπουλος, «Νεοφύτου τοῦ Στ' Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως ἔγγραφα καὶ ἀφιερώματα πρὸς τὴν Ἱ. Μονὴν Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου», *Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ὀρλόγου Πάτμου*, Δ', Ἀθῆναι 1967, σ. 220-246, πίν. *λάνδον*, Δ', Ἀθῆναι 1967, σ. 220-246, πίν. LXXVII-LXXXVIII). Τέλος, τὰ ἀντικείμενα τῶν εἰκ. 5, 6, 8, 13, 22, 25, 27, 34, 42, 44, 53, 54, 56 σχολιάζονται ὡς τεκμηριωτικὸ ὑλικὸ στὴν ἐξέλιξη καὶ χρήση τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀργυρῶν, στὴ δημοσίευση τῆς ὑπογράφουσας *Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρά*, ὅ.π.

4. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 94-95, ἀρ. 255, 256, πίν. 4. Στὸν κατάλογο τοῦ σκευοφυλακίου τῆς 27.4.1829 τὰ δῶρα τῆς Μ. Αἰκατερίνης περιγράφονται ὡς ἑξῆς: «2 Μπετάγιες (médaillons) χρυσαῖς καὶ εἰς σταυρὸς μὲ λίθους διαμαντένιους, δωρήματα τῆς ἀοιδίμου καὶ εὐσεβεστάτης Ἰμπερατορίσσης τῆς Μεγάλης Ῥωσσίας Αἰκατερίνης».

5. Γιὰ τὴ λειτουργία τῶν δωρεῶν πρὸς τὴ Μονὴ ὡς οἰκονομικοῦ καὶ ψυχολογικοῦ παράγοντα βλ. S. Asdrachas, *Patmos entre l'Adriatique et la Méditerranée Orientale pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle d'après les registres de Pothitos Xénos* (διδακτορικὴ διατριβή), Παρίσι 1972, σ. 329.

ΣΕΛΙΣ 223

1. Π. Ζερλέντης, *Ἱστορικαὶ ἔρευναι περὶ τὰς Ἐκκλησίας τῶν νήσων τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου θαλάσσης*, τ. Α', τεῦχ. Β', ἐν Ἑρμουπόλει 1913, σ. 169.

2. M. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου καὶ I. R. Mircea, «Τὰ ρουμανικὰ ἔγγραφα τοῦ ἀρχείου τῆς ἐν Πάτμῳ Μονῆς», *Σύμμεικτα* 2 (1970) 263-264. Οἱ μοναχοὶ παίρνουν συνήθως μαζί τους στὶς ζητεῖες λειτουργικὰ ἀντικείμενα, ἅγια λείψανα ἢ καὶ δῶρα γιὰ τοὺς ἡγεμόνες (*Βραβεῖον*, σ. 75 σημ. 3). Ἀπὸ τὶς ζητεῖες φέρνουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν οἰκονομικὴ βοήθεια, εἰκόνες καὶ σκεύη (*Βραβεῖον*, σ. 49 σημ. 8· βλ. καὶ πιὸ κάτω σ. 230, εἰκ. 15, 46, 47).

3. Βλ. πιὸ κάτω σ. 236, εἰκ. 53.

4. Γιὰ «λύσιν τῆς ὀδόντων ὀδύνης» παρακαλεῖ ὁ ἡγεμόνας τῆς Βλαχίας Μιχαὴλ Σοῦτσος τὸ 1785 μὲ ἀσημένια καντήλα ποὺ ἀφιερώνει στὴν κάρα τοῦ ἁγίου Ἀντύπα, τοῦ γιατροῦ τῶν δοντιῶν.

5. *Εἰκόνες Πάτμου*, Ἀθήνα 1977, σ. 28.

6. Ὑπάρχει κι ἕνας ἀριθμὸς ἔργων μὲ τούρκικη σφραγίδα, «τουγρά», καὶ σημάδι ἀπὸ αἰχμηρὸ ὄργανο ὅτι τὸ ἀντικείμενο ἔχει περάσει ἀπὸ ἔλεγχο, «σάχ». Κατὰ μία ἐκδοχὴ ἔχουν τόπο προελεύσεως τὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου τὸν 17ο αἰώνα τουλάχιστον, ὁ ἔλεγχος ποιότητας ἦταν ὑποχρεωτικός. Κατ' ἄλλη ὅμως ἐκδοχὴ τὰ ὡς σήμερα στοιχεῖα δὲν ἐπαρκοῦν γιὰ τὴν ὑποστήριξη μιᾶς τέτοιας ἄποψης. Βλ. σχετικὰ Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, «Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρὰ Νέας Καρβάλης», *Πρακτικὰ Β' τοπικοῦ συμποσίου «Ἡ Καβάλα καὶ ἡ περιοχή της»*, τ. Β', Θεσσαλονίκη 1988 (ὑπὸ ἐκτύπωση), σημ. 40, 42. Βλ. ἐπίσης καὶ J.M. Rogers, G. Köseoglu, *The Topkapi Saray Museum, The Treasury*, Ammersee 1987, σ. 41-42.

7. *Βραβεῖον*, σ. 65, στ. 1252, σ. 68 σημ. 2, σ. 78, στ. 1501, σ. 80, στ. 1544, σ. 88, στ. 1711.

8. Γιὰ τὸν Πανάγο βλ. εἰκ. 43· γιὰ τὸν Γεράσιμο εἰκ. 3· γιὰ τὸν Ἰωάννη Πελοποννήσιο, Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, *Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρά*, ὅ.π. σ. 30, εἰκ. 50· γιὰ τοὺς πόντιους συνεταίρους, Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 47, ἀρ. 96(β) καὶ σ. 64, ἀρ. 138.

9. *Βραβεῖον*, σ. 126, στ. 2667-2669. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 82, ἀρ. 199 καὶ σ. 83, ἀρ. 206.

ΣΕΛΙΣ 224

1. Diehl, *Le Trésor*, σ. 491-494, 511-514. Ch. Astruc, «L'inventaire dressé en septembre 1200 du trésor et de la bibliothèque de Patmos. Edition diplomatique», *Travaux et Mémoires* 8 (1981), Hommage à P. Lemerle, σ. 20-22.

2. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 82 καὶ σημ. 1.

3. *MM*, σ. 232.

4. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 28.

5. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 45-48, ἀρ. 2, πίν. 78, 79 καὶ σ. 44-45, ἀρ. 1, πίν. 1, 77.

6. Jacopi, *Le Miniature*, μέρος III, σ. 581-583, κώδ. ἀρ. 67, 75, 79-81, 84, 274, εἰκ. 30, 31, 59, 60, 66, 70, 75, 78, 135.

7. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 93, ἀρ. 250. Ἡ ἀνάγνωση τῆς χρονολογίας πρέπει νὰ εἶναι μάλλον 7976 καὶ ὄχι 7996, ὁπότε καὶ τὸ ἔτος ἀφιερώσεως εἶναι 1468 καὶ ὄχι 1488.

8. Γιὰ τὶς σχέσεις τῶν ρουμάνων ἡγεμόνων μὲ τὸ Ἅγιο Ὄρος βλ. M. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου καὶ I.R. Mircea, ὅ.π. σ. 265. Ἡ Μονὴ Ζωγράφου εἰδικότερα ἦταν ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 15ου αἰώνα ἡ «Λαύρα» τῆς ἡγεμονίας τῆς Μολδαβίας. Ὁ M. Στέφανος τὴν εἶχε ἐντὸς ἀπὸ τὰ ἐξαπτέρυγα, καὶ ἕνα πολύτιμο λάβαρο (Γ. Τσιοράν, *Σχέσεις τῶν ρουμανικῶν χωρῶν μετὰ τοῦ Ἄθω καὶ δὴ τῶν Μονῶν Κουτλουμουσίου, Λαύρας, Δοχειαρίου καὶ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος ἢ τῶν Ῥώσων*, Ἀθῆναι 1938, Texte und Forschungen zur Byz.-Neugr. Philologie, No 25, σελ. 41.

9. O. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du Monastère de Poutna*, Παρίσι 1925, σ. 14, ἀρ. 33, πίν. IX. C. Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, Βουκουρέστι 1973, σ. 55, ἀρ. 86, εἰκ. 106.

10. A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Βενετία 1975, σ. 12, 60-72, ἀρ. 32-41, εἰκ. 68-87, 89-97. A.N. Svirin, *Juvelirnoe Iskusstvo Drevnej Rusi XI-XVII vekov* (Ἡ ἀργυροχρυσοχοΐα τῆς Παλιᾶς Ρωσίας ἀπὸ τὸν 11ο ὡς τὸν 17ο αἰώνα), Μόσχα 1972, σ. 84-91, ἀρ. 36-39.

11. A. Frolow, «Les émaux de l'époque post-byzantine et l'art du cloisonné», *Cahiers Archéologiques* II (1947) 134-135.

12. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 92-114 passim.

ΣΕΛΙΣ 225

1. Χρ. Μαλτέζου, «Τὰ λατινικὰ ἔγγραφα τοῦ πατμιακοῦ ἀρχείου», *Σύμμεικτα* 2 (1970) 352-353.

2. G. Hofmann, «Patmos und Rom», *Orientalia Christiana*, Vol. XI-2, ἀρ. 41, Ρώμη 1928, σ. 48-55 passim.

3. L. Mortari, «La croce nell'oreficeria del Lazio dal Medioevo al Rinascimento», *Rivista dell' Istituto Nationale d'Archeologia e Storia dell' Arte*, S.III, II, 1979, σ. 336, εἰκ. 239-240. Στὸν κόμπο τοῦ σταυροῦ διακρίνονται ἐπίσης καὶ ἀνάγλυφα πλατιὰ φύλλα, ὅμοια μὲ τὰ φύλλα ποὺ ἀπαντῶνται σὲ ἄγια ποτήρια τῆς Ἰταλίας καὶ Δαλματίας τοῦ 15ου κυρίως αἰώνα (L. Mortari, ὅ.π. σ. 294, εἰκ. 140, σ. 299, εἰκ. 152 καὶ σ. 300, εἰκ. 153. D. Diana, N. Gogala, S. Matijević, *Riznica splitske katedrale* (Τὸ σκευοφυλάκιο τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Σπλίτ), Σπλὶτ 1972, εἰκ. 1, 3, 6). Ἕνας δεύτερος σταυρὸς λιτανείας τῆς Μονῆς, πολὺ συγγενικὸς μὲ αὐτὸν ποὺ παρουσιάζεται ἐδῶ ἀν καὶ ὄχι τῆς ἴδιας ποιότητας, ἔχει στὸν σφαιρικὸ κόμπο του λοξά, μυτερά, χαρακτὰ φύλλα.

4. L. Mortari, ὅ.π. σ. 338, εἰκ. 247-248.

5. Ὁ X. Κουτελάκης συμπεραίνει ἀπὸ τὸ οἰκόσημο ὅτι ἡ εἰκόνα ἀσημώθηκε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1467-1476, ὅταν ὁ Pierre d'Aubusson ἦταν Μεγ. Μάγιστρος (Χ. Κουτελάκης, «Οἰκόσημα ἀπὸ τὰ Δωδεκάνησα σὲ τέμπλα καὶ εἰκόνες», *Δελτίον Ἐραλδικῆς καὶ Γενεαλογικῆς Ἑταιρείας Ἑλλάδος* 4 (1984) 97-101, εἰκ. 3.

6. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 61-62, ἀρ. 11, πίν. 80.

7. Στὰ ἐκκλησιαστικὰ σκεύη τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης ἡ πολύπλευρη βάση ἐμφανίζεται γύρω στὸ 1300· συνηθίζεται κυρίως στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 14ου αἰώνα, ἀλλὰ παραδείγματα ὑπάρχουν καὶ ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα (J.M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Μόναχο 1982, σ. 146). Εἰδικότερα γιὰ τὰ θυμιατήρια ὁ J. Braun ἐντοπίζει τὴν ἐμφάνιση τῆς πολύπλευρης βάσης στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰώνα· ὅσο γιὰ τὰ γοτθικὰ κοσμήματα παρατηρεῖ ὅτι, σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις, συνεχίζονται καὶ στὸν προχωρημένο 16ο αἰώνα (J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Μόναχο 1973 (ἐπανέκδοση τῆς ἔκδ. τοῦ 1932), σ. 623-624. Οἱ ἐπικολλημένες χυτὲς μορφὲς στὸ δοχεῖο καὶ ἡ πτυχωτὴ διαμόρφωση τῆς βάσης, τοῦ ἀνοίγματος τοῦ δοχείου καὶ τῆς βάσης τοῦ σκεπάσματος ἀπαντῶνται καὶ σὲ ἕνα θυμιατήριο μὲ πολὺ ἁπλούστερα γοτθικὰ χαρακτηριστικὰ στὴν Παναγία Διασώζουσα τῆς Χώρας.

8. *Βραβεῖον*, σ. 3, στ. 57-58. *MM*, σ. 416-418.

9. Γιὰ τὴ σφράγιση τῶν ἀσημικῶν στὴ Βενετία βλ. S.J.A. Churchill, *The Goldsmiths of Italy*, Νέα Ὑόρκη 1979 (ἐπανέκδοση τῆς ἔκδ. τοῦ 1926), σ. 135. Ἡ παρουσία τῆς σφραγίδας τῆς πόλης τῆς Βενετίας, τὸ λιοντάρι τοῦ ἁγίου Μάρκου, δὲν σημαίνει ἀπαραίτητα ὅτι τὰ ἔργα ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπὸ ντόπιους τεχνίτες, ἀν λάβουμε ὑπόψη τὴ μεγάλη κινητικότητα τῶν χρυσοχόων.

10. G. Mariacher, *Argenti italiani*, Μιλάνο 1965, σ. 21, 28.

ΣΕΛΙΣ 226

1. Μὲ τὸν ὅρο «λιβανωτός» χαρακτηρίζεται στὴν Πάτμο τὸ σκεῦος γιὰ τὸ θυμίαμα ποὺ ὁ διάκονος κρατεῖ σὲ ὁρισμένες τελετὲς· στὶς μέρες μας χρησιμοποιεῖται κενό. Ὁ λιβανωτὸς μπορεῖ νὰ ἔχει σχῆμα καραβιοῦ, ὅπως στὴν περίπτωση αὐτή, κιβωτίου (εἰκ. 16), ἢ καὶ ποτηριοῦ. Γιὰ τὴν πιθανὴ προέλευση τῆς ὀνομασίας βλ. Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, «Ἀργυρὰ ἀντικείμενα τοῦ Μουσείου Μετσόβου», *Ἐθνογραφικὰ* 1 (1978) 115-116. Γιὰ τὸν λιβανωτὸ σὲ σχῆμα καραβιοῦ, φόρμα ποὺ ἀπαντᾶται μόνο στὴ δυτικὴ ἐκκλησία, βλ. J. Braun, ὅ.π. σ. 634, 640.

2. Παρόμοιες «μάσκες» σὲ βενετσιάνικο σκεῦος τοῦ 16ου αἰώνα βλ. N. Boschian, *Gli argenti italiani*, Μιλάνο 1966, σ. 87, εἰκ. 37. Γιὰ ἀνάλογες σφραγίδες σὲ βενετσιάνικα σκεύη τοῦ 16ου αἰώνα βλ. *Oro di Venezia, 6a mostra dell'oreficeria, gioielleria, argenteria; collezione di antiche filigrane, dalla Cina a Venezia*, Βενετία, Ca' Vendramin Calergi, 30 Ὀκτωβρίου – 13 Νοεμβρίου 1983, σ. 177, 185.

3. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, σ. 148. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, σ. 101-104, ἀρ. 101.

4. C. Hernmarck, *The Art of the European Silversmith 1430–1830*, Λονδίνο 1977, τ. 1, σ. 46-48.

5. J. Braun, ὅ.π. σ. 142. Τὰ τελευταῖα τουλάχιστον χρόνια τὸ ποτήριο αὐτὸ χρησιμεύει ὡς θήκη τῆς κάρας τοῦ ἁγίου Ἀντύπα κατὰ τὴν περιφορὰ τῶν εἰκόνων, τὴ Νέα Τρίτη (τῆς Διακαινησίμου) (Α. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, *Πάτμος*, Collection de l'Institut Français d'Athènes, Ἀθήνα 1957, πίν. CXII, εἰκ. 193).

6. A. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Παρίσι 1965, σ. 128-133.

7. Βλ. ὁμοιότητες μὲ ἀνάλογα ἔργα, G. Čubinašvili, *L'orfèvrerie géorgienne des VIIIe–XVIIIe siècles. Choix de planches, précis de l'evolution historique de l'orfèvrerie géorgienne et notices*, Τιφλίδα 1957, πίν. 137, 175. G. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe iskusstvo* (Γεωργιανὴ τορευτική), Τιφλίδα 1959, πίν. 534 καὶ Ch. Amiranashvili, *L'art des ciseleurs géorgiens*, Πράγα 1971, σ. 154.

8. G. Abramishvili, «Georgian Jewellery and Metalwork in the Middle Ages», *Jewellery and metalwork in the Museums of Georgia*, Λένινγκραντ 1986, εἰκ. 226-229. G. Čubinašvili, *L'orfèvrerie géorgienne ...*, ὅ.π. σ. 12.

9. Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1987*, σ. 13-16. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 27-33.

ΣΕΛΙΣ 227

1. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἀπαντᾶται σὲ μεταλλικὰ σελτζουκικὰ καὶ ὀθωμανικὰ φωτιστικά. Βλ. *The Anatolian Civilisations, III, Seljuk/Ottoman*, Κατάλογος ἐκθέσεως στο Topkapi, Κωνσταντινούπολη 22 Μαΐου – 30 Ὀκτωβρίου 1983, σ. 75, ἀρ. D. 138 καὶ σ. 76, ἀρ. D. 141. J. Allan, «Metalwork, Copper, Brass and Steel», (Y. Petsopoulos ed.), *Tulips, Arabesques and Turbans*, Λονδίνο 1982, εἰκ. 19, 20, 52.

2. Βλ. Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, «Ἀργυρὰ ἀντικείμενα τοῦ Μουσείου Μετσόβου», ὅ.π. σ. 111, εἰκ. 1, ὅπου καὶ ἡ προηγούμενη σχετικὴ βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης *The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 166, ἀρ. E.92, σ. 169, ἀρ. E.95 καὶ σ. 239, ἀρ. E.211, καὶ Μητρ. Ἰάκ. Κλεόμβροτος, *Mytilena Sacra*, τ. Α', *Ἡ Ἱερὰ Μονὴ Ὑψηλοῦ*, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 116, εἰκ. σ. 121.

3. Ἀνάλογο θέμα καὶ γεωμετρικὸς πλοχμὸς κοσμοῦν ἕνα τάσι τοῦ Μουσείου Ἰσλαμικῆς Τέχνης τοῦ Βερολίνου (N. T. Ölçer, «Türkische Metallkunst», *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit* 2, Recklinghausen 1985, σ. 288, ἀρ. 6/11) καὶ ἕνα πιάτο iznik τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου τοῦ Λονδίνου (J. Zick-Nissen, «Keramik», *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit*, ὅ.π. σ. 146, ἀρ. 2/17).

4. Ἡ σφραγίδα εἶναι ἀρκετὰ φθαρμένη καὶ δὲν εἶναι σαφὲς ἂν εἶναι τουγρᾶς. Γιὰ τὴ σημασία τοῦ ὅρου «σάχ» βλ. σημ. 6 τῆς σ. 223.

5. Βλ. J. Allan, *Islamic Metalwork, The Nuhad Es-Said Collection*, Λονδίνο 1982, σ. 110-112, ἀρ. 25.

6. *The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 166, ἀρ. E. 92 καὶ σ. 239, ἀρ. E. 211

7. *The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 131, ἀρ. E. 39. J. Raby, «Metalwork, Silver and Gold», (Y. Petsopoulos ed.), *Tulips, Arabesques and Turbans*, Λονδίνο 1982, σ. 25, εἰκ. 7d. Πρότυπα γιὰ τὰ κεραμικὰ σκεύη θεωροῦνται τὰ ἔργα ἀπὸ πολυτιμότερα ὑλικά.

8. J. Raby, ὅ.π. σ. 25-27.

9. *Βραβεῖον*, σ. 19, στ. 389-390. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 13, ἀρ. 10. Μοναχὴ Ἄνθουσα, *Ἱ. Κ. Μονὴ «Εὐαγγελισμὸς Μ. Ἠ.» καὶ τὰ γύρω καθίσματα*, Ἀθήνα 1986, σ. 79-104.

10. Γιὰ τὸν γεωμετρικὸ πλοχμὸ βλ. εἰκ. 12 καθὼς καὶ J. Allan, «Metalwork, Cooper, Brass and Steel», ὅ.π. σ. 44, ἀρ. 22. Γιὰ τὸν φυτικὸ πλοχμὸ βλ. J. Raby, ὅ.π. σ. 48, ἀρ. 51. Γιὰ τὸ ἀνθόσχημο δέσιμο βλ. *The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 236-241, ἀρ. E.207-E.212.

11. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 18, ἀρ. 21.

12. Ἀνάλογου σχήματος καντῆλες βλ. C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române (sec. XIV–XIX)*, Βουκουρέστι 1968, σ. 241, εἰκ. 185-186 καὶ σ. 246, εἰκ. 189 καὶ M. Sakota, *Dečanska riznica* (Τὸ σκευοφυλάκιο τῆς μονῆς Dečani), Βελιγράδι 1984, σ. 258, εἰκ. 102, 108.

13. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 21, ἀρ. 28, 29. Τὸ τρίτο ἔργο φυλάγεται στὴν Ἀποκάλυψη.

14. Σχετικὰ μὲ τὴ διάκριση τῶν σταυρῶν σὲ «εὐλογίας» καὶ «ἁγιασμοῦ» βλ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, *Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρά*, ὅ.π. σ. 16-18. Στὸ ἀρχεῖο οἱ σταυροὶ μὲ μεταλλικὸ δέσιμο ὀνομάζονται «ἐγκωμιασμένοι», οἱ σμαλτωμένοι σταυροὶ περιγράφονται ὡς σταυροὶ μὲ «σμάρδους». Ὁ ὅρος «σταυρὸς ἁγιασμοῦ» ἀναφέρεται ἤδη τὸ 1735.

15. Ἡ ξυλογλυπτικὴ φαίνεται ὅτι ἀποτελοῦσε σημαντικὸ τομέα τῆς μικρογλυπτικῆς ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα μὲ σημαντικότερο κέντρο παραγωγῆς τὸ Ἅγιο Ὄρος, πιθανότατα καὶ ἄλλα μοναστικὰ κέντρα τῆς Βαλκανικῆς. Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ξυλογλυπτικῆς βλ. B. Radojković, *Les objets sculptés d'art mineur en Serbie ancienne*, Βελιγράδι 1977.

16. B. Radojković, *Les objets sculptés...*, ὅ.π. σ. 51.
17. B. Radojković, «Krstovi u emalju XVI i XVII veka», *Muzej Primenjene Umetnosti, Zbornik* (Σταυροὶ μὲ σμάλτα τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα, Μουσεῖο Κοσμητικῶν Τεχνῶν, Συλλογή), 1, Βελιγράδι 1955, σ. 65, εἰκ. 9, σ. 67, εἰκ. 10, σ. 77, εἰκ. 16, σ. 81, εἰκ. 20. Βλ. ἐπίσης ἕνα σταυρὸ ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Ἐρζεγοβίνης (D. Milovanović, *Masterpieces of Serbian Goldsmith's Work, 13th–18th Century, Catalogue*, Victoria and Albert Museum, Λονδίνο 1981, σ. 47, εἰκ. 74).
18. A. Ξυγγόπουλος, *Συλλογὴ Ἑλένης Α. Σταθάτου, Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν εἰκόνων, τῶν ξυλογλύπτων καὶ τῶν μεταλλικῶν ἔργων τῶν βυζαντινῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἅλωσιν χρόνων*, Ἐν Ἀθήναις 1951, σ. 39, ἀρ. 27, πίν. 23. Βλ. ἐπίσης καὶ δύο ἀνέκδοτους σταυροὺς στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς τῆς Μεγίστης Λαύρας Ἁγίου Ὄρους.

ΣΕΛΙΣ 228
1. Τὰ ζῶα εἶναι συνήθως λιοντάρια, ἐδῶ ὅμως εἶναι πολὺ σχηματικά. Βλ. ἀνάλογα, Λ. Μπούρα, «Δύο βυζαντινὰ μανουάλια ἀπὸ τὴ Μονὴ Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων», *Βυζαντινά*, τ. 5, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 138-139, πίν. 1, 7. Βλ. ἐπίσης καὶ πίν. 13-15.
2. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 86, ἀρ. 218.
3. Ἀνάλογο σμαλτωμένο διάκοσμο μὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις ἔχει ἕνα ρολόϊ τοίχου στὸ Μουσεῖο τοῦ Topkapı (*The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 263, ἀρ. E.268). Στὸ σταυρὸ τῆς Πάτμου συνυπάρχει ἡ τεχνικὴ τοῦ συρματεροῦ καὶ τοῦ λακκωτοῦ σμάλτου· οἱ κεραῖες του ἀπολήγουν σὲ τουλίπες. Ἴδιου τύπου λακκωτὰ σμάλτα σὲ ἄνθινο διάκοσμο μὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις ὑπάρχουν καὶ σὲ ἕνα σταυρὸ τοῦ 1687 στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (ἀρ. T388).
4. Μητρ. Ἰάκ. Κλεόμβροτος, ὅ.π. σ. 114, εἰκ. σ. 115. Ἴσως οἱ σταυροὶ αὐτοὶ εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα δείγματα μικρῶν διαστάσεων σταυρῶν μὲ βάση· ἀπὸ τοὺς ὡς σήμερα γνωστοὺς χρονολογημένους σταυρούς, φαίνεται ὅτι ἡ βάση ἐπικρατεῖ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα.
5. Στ. Παπαδόπουλος, «Νεοφύτου τοῦ Στ´ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως ἔγγραφα καὶ ἀφιερώματα πρὸς τὴν Ἱ. Μονὴν Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου», ὅ.π. σ. 230-232, πίν. LXXXIV-LXXXVI.
6. Ἡ ἐπιφάνεια γύρω ἀπὸ τὰ λουλούδια ἔχει ἀφαιρεθεῖ. Ἀνάλογη τεχνικὴ βλ. *The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 269, ἀρ. E.276.
7. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 19, ἀρ. 22.
8. Βλ. στὸ Μουσεῖο Μπενάκη τὴν πατερίτσα τοῦ Παρθενίου Καισαρείας (1738). Ἡ ῥάβδος εἶναι σχεδὸν ὅμοια μὲ ἐκείνη τοῦ Διονυσίου Δ´. Ἡ κεφαλὴ ὅμως, παρὰ τὶς χτυπητὲς ὁμοιότητες, δὲν ἔχει τὴν ἴδια ποιότητα (Μ. Χατζηδάκης, «Μουσεῖο Μπενάκη», *Τὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα*, Ἀθήνα 1974, σ. 391, εἰκ. 29). Τὸ ἴδιο ἐντυπωσιακὴ εἶναι στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο καὶ ἡ πατερίτσα τοῦ μητροπολίτη Ἀδριανουπόλεως Νεοφύτου (1644–1688) (Μ. Χατζηδάκης, «Βυζαντινὸ Μουσεῖο», *Τὰ ἑλληνικὰ Μουσεῖα*, Ἀθήνα 1974, σ. 357, εἰκ. 31).
9. I. Nenarokomova, Y. Sizov, *Art Treasures from the Museums of the Moskow Kremlin*, Μόσχα 1980, εἰκ. 38.
10. M. Chatzidakis, «Bijoux des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles rehaussés d'émail et de pierreries», *Collection H. Stathatos, Les objets byzantins et post-byzantins*, Limoges 1957, σ. 70. I.M. Suslov, «Moskovskaja emal, XVII v.», *Sovetskaja Arkheologija* (Τὰ μοσχοβίτικα σμάλτα τοῦ 17ου αἰώνα, *Σοβιετικὴ Ἀρχαιολογία*), 1960, τεῦχ. 2, σ. 212.
11. I. Nenarokomova, Y. Sizov, ὅ.π. εἰκ. 4.
12. Οἱ ἀνώτατοι ἱεράρχες κληροδοτοῦσαν συνήθως τὴν καλύτερη ἱερατικὴ φορεσιὰ καὶ τὰ σύμβολα τοῦ ἀξιώματός τους σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικὰ κέντρα τῆς ὀρθοδοξίας μὲ τὸ ὁποῖο εἶχαν κάποιους ἰδιαίτερους δεσμούς.
13. Στ. Παπαδόπουλος, «Νεοφύτου τοῦ Στ´...», ὅ.π. σ. 223-224, 226-229.
14. Π. Ζερλέντης, ὅ.π. σ. 160-170.

ΣΕΛΙΣ 229
1. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 15, ἀρ. 14^{2}. *Βραβεῖον*, σ. 31, στ. 600-601, σημ. 4.
2. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 29, ἀρ. 43^{2} *Βραβεῖον*, σ. 44, στ. 845-847, σημ. 3.
3. Κώδικας 1001, φ. 176^{v}-177^{r} (15.9.1697). Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 47, ἀρ. 96, *Βραβεῖον*, σ. 45, στ. 852-853 καὶ Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 46, ἀρ. 91, *Βραβεῖον*, σ. 50, στ. 952-954, σημ. 6.
4. *Βραβεῖον*, σ. 42, στ. 814-816, σημ. 7.
5. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 24, ἀρ. 33.
6. C. Hernmarck, ὅ.π. τ. I, σ. 138-141, τ. II, εἰκ. 280, 281, 285. A. Gruber, *L'Argenterie de maison du XVIe au XIXe siècle*, Φρειβοῦργο (Ἑλβετία) 1982, σ. 218-222, εἰκ. 320 καὶ εἰκ. σ. 21. Βλ. ἐπίσης *German Domestic Silver of the Eighteenth Century*, Victoria and Albert Museum, Λονδίνο 1965, εἰκ. 1.
7. Ὅμοιες σφραγίδες ἔχουν ἐντοπιστεῖ ἀπὸ τὸν M. Rosenberg στὴν πόρτα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου στὴν Πάδουα (1716, 1718), ποὺ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη βρισκόταν κάτω ἀπὸ τὴ βενετικὴ κυριαρχία (M. Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Φρανκφούρτη/M. 1922–1928, τ. IV, σ. 372-373). Βλ. ἐπίσης C. Nicolescu, *Argintăria* ὅ.π. σ. 54 (Βενετία, ἀρ. 3, 1708), καθὼς καὶ μιὰ καντήλα μὲ χρονολογία 1710 στὴν Παναγία τοῦ Κάστρου τῆς Σύμης. Τὸ 1703 ἔρχονται ἀπὸ τὴ Βενετία δύο παρόμοιες καντῆλες μὲ τὴν καντήλα ποὺ παρουσιάζεται ἐδῶ, ἀφιερώματα τοῦ προηγουμένου Γερμανοῦ Κανάκη καὶ τοῦ Μητροφάνη τοῦ Μιχαλοποῦ (*Βραβεῖον*, σ. 46, στ. 884-886, σημ. 4· βλ. καὶ πιὸ πάνω σημ. 3 τῆς σ. 229).
8. C. Hernmarck, ὅ.π. τ. I, σ. 51-53, 57-59 καὶ τ. II. εἰκ. 742. Βλ. ἐπίσης *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700*, Κατάλογος ἐκθέσεως στὸ Germanisches Nationalmuseum, Νυρεμβέργη, 28 Ἰουνίου – 15 Σεπτεμβρίου 1985, σ. 300-302, ἀρ. 179, 183-184, 186 καὶ σ. 306-307, ἀρ. 206-210 καθὼς καὶ H. Müller, *European Silver, The Thyssen-Bornemisza Collection*, Λονδίνο 1986, σ. 206-207.
9. Κώδικας 1001, φ. 26^{v} καὶ Φάκελος 70, Ζάκυνθος. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι ἴσως ἕνα ἀπὸ τὰ ἀφιερώματα τοῦ Ἀγαθαγγέλου Καρυουπόλεως, τοῦ ἐπονομαζόμενου «Λατίνου» (βλ. πιὸ κάτω σ. 232-233).
10. Εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ διαδεδομένους ρωσικοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς Θεοτόκου· ὀφείλει τὸ ὄνομά της στὴν πόλη ὅπου φυλαγόταν ἡ πρωτότυπη εἰκόνα ποὺ εἶχε βρεθεῖ τὸ 1579 (L. Ouspensky, V. Lossky, *The Meaning of Icons*, Νέα Ὑόρκη 1983, σ. 88, εἰκ. σ. 87).
11. T. Goldberg, F. Mišukov, N. Platonova, M. Postnikova-Loseva, *Russkoe zolotoe i serebrjanoe delo XV-XX vekov* (Ρωσικὴ ἀργυροχρυσοχοΐα, 15ος – 20ος αἰώνας), Μόσχα 1967, σ. 116. Βλ. ἐπίσης A. von Solodkoff, *Orfèvrerie russe du XVIIe au XIXe siècle*, Φρειβοῦργο (Ἑλβετία) 1981, σ. 120-124.

ΣΕΛΙΣ 230
1. A. Frolow, *Les reliquaires...*, ὅ.π. σ. 138, 141. Βλ. ἐπίσης ἕνα σταυρὸ στὸ Μουσεῖο Μπενάκη (B. Segall, *Katalog der Goldschmiede-Arbeiten, Museum Benaki, Athen*, Ἀθήνα 1938, σ. 202, ἀρ. 363, πίν. 63).
2. M.M. Postnikova-Loseva, *Ruskoe Juvelirnoe Iskusstvo, ego centry i mastera* (Ρωσικὴ ἀργυροχρυσοχοΐα, τὰ κέντρα καὶ οἱ τεχνίτες της), Μόσχα 1974, σ. 71. V. Antonova, *Drenverusskoe Iskusstvo v sobranii Pavla Korina* (Παλιὰ ρωσικὴ τέχνη στὴ συλλογὴ τοῦ Pavel Korin), Μόσχα 1966, σ. 126-127, ἀρ. 103, εἰκ. 122.
3. Τὰ ἐργαστήρια τοῦ Κρεμλίνου στεγάζονταν μέσα στὸ Παλάτι τῶν Πανοπλιῶν καὶ ἀποτελοῦσαν μία ἀπὸ τὶς δύο συσσωματώσεις τῶν χρυσοχόων τῆς Μόσχας τὸν 17ο αἰώνα (A. von Solodkoff, ὅ.π. σ. 18). Γιὰ παρόμοια ἔργα βλ. V. Antonova, ὅ.π. ἀρ. 81, εἰκ. 95-97, M.M. Postnikova-Loseva, ὅ.π. εἰκ. σ. 125, 128 καὶ *Trésors des Musées du Kremlin*, Κατάλογος ἐκθέσεως στὸ Grand Palais, Παρίσι, 12 Ὀκτωβρίου 1979 – 14 Ἰανουαρίου 1980, σ. 120, ἀρ. 33 καὶ σ. 121, ἀρ. 37 (εἰκ. σ. 88-89). Τὰ τελευταῖα αὐτὰ ἐλάσματα ἔχουν ἴχνη ἀπὸ χρῶμα (σμάλτα;).
4. *Βραβεῖον*, σ. 49, στ. 925-926, σημ. 1.
5. Ἄ. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, ὅ.π. πίν. CXIII, εἰκ. 195.
6. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 27, ἀρ. 38.
7. C. Nicolescu, Argintăria..., ὅ.π. σ. 269, ἀρ. 327, εἰκ. 208. Βλ. ἐπίσης ἀνάλογο πλέγμα καὶ σὲ ὀθωμανικὰ καλύμματα τοῦ 16ου αἰώνα (*The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 230-232 καὶ 234-235, ἀρ. E.200, E.201, E.204).
8. C. Nicolescu, *Argintăria...*, ὅ.π. σ. 51, ἀρ. 22 καὶ σ. 28-29.
9. C. Nicolescu, *Argintăria...*, ὅ.π. σ. 305-306, ἀρ. 351-352, εἰκ. 244-295, σ. 308, ἀρ. 356, εἰκ. 249 καὶ σ. 319, ἀρ. 361, εἰκ. 259.
10. Γιὰ τὸν Georg May II βλ. C. Nicolescu, *Argintăria...*, ὅ.π. σ. 28-29 ὅπου μνημονεύεται καὶ τὸ εὐαγγέλιο τῆς Πάτμου. Παρόμοια μὲ αὐτὸ εὐαγγέλια ἀπὸ τὸν ἴδιο τεχνίτη βλ. C. Nicolescu, ὅ.π. σ. 310-313, ἀρ. 357, 358, εἰκ. 250-253. Ἄλλα ἔργα τοῦ Georg May II βλ. C. Nicolescu ὅ.π., μεταξὺ ἄλλων εἰκ. 75, 77, 78, 98, 100, 102, 103, 105, 193 καὶ C. Nicolescu, *Arta metalelor...*, ὅ.π. εἰκ. 22, 23, 30.
11. Μουσεῖο Μπενάκη, εὐαγγέλιο ἀπὸ τὴν κοινότητα ἀρμενόφωνων Ἑλλήνων τοῦ Ἐγκίν, μὲ ἀρμενικὴ ἐπιγραφὴ καὶ χρονολογία 1791 (;) (ἀρ. T. A. 516)· κάλυμμα εὐαγγελίου τοῦ 1793 στὴ Μονὴ Ταξιαρχῶν Αἰγιαλείας (Π. Ζώρα, «Ἀργυροχοΐα», *Νεοελληνικὴ Χειροτεχνία* (διεύθ. ἐκδ. Σ. Α. Παπαδόπουλος), Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1969, εἰκ. 227· κάλυμμα εὐαγγελίου τοῦ 1809 στὴ Μονὴ Εὐαγγελιστρίας (Ἄνω Σουδενὰ Ἠπείρου) (Π. Βοκοτόπουλος, «Βυζαντινὰ μνημεῖα Ἠπείρου», *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά, σ. 306-307, πίν. 315).
12. C. Nicolescu, *Argintăria...*, ὅ.π. σ. 50-51.

ΣΕΛΙΣ 231
1. C. Hernmarck, ὅ.π. τ. I, σ. 121-125, τ. II, εἰκ. 207-228. Τὴν ἐποχὴ ποὺ τὰ σκεύη αὐτὰ ἐμφανίζονται στὴν Εὐρώπη μοναδικὸ ποτὸ τῶν ἀστῶν, καὶ μάλιστα ἐλαφρὰ ζεστό, ἦταν ἡ μπύρα. Τὸν 18ο αἰώνα ἐπιβάλλονται τὸ τσάι, ὁ καφὲς καὶ ἡ σοκολάτα μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐκτοπιστοῦν τὰ ἀσημένια κανάτια μπύρας· στὸ ἑξῆς κατασκευάζονται ἀπὸ γυαλί. Τὰ μικροῦ μεγέθους ἀσημένια κανάτια προορίζονταν γιὰ γυναῖκες καὶ ἦταν συνήθως δῶρο τοῦ συζύγου πρὸς τὴ σύζυγο στὴ γέννηση τοῦ πρώτου παιδιοῦ, γιατὶ ἡ μπύρα εἶχε τὴ φήμη ὅτι εὐνοοῦσε τὴ γαλακτοφορία (A. Gruber, ὅ.π. σ. 75-79, εἰκ. 70-76).
2. C. Nicolescu, *Arta metalelor...*, ὅ.π. εἰκ. 20-24.
3. C. Hernmarck, ὅ.π. τ. I, σ. 46-49.
4. J. Bielz, *L'art des orfèvres saxons de Transylvanie*, Βουκουρέστι 1957, σ. 19, εἰκ. 14-15. C. Nicolescu, *Arta metalelor*, ὅ.π. εἰκ. 16-19.
5. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 30, ἀρ. 49.
6. Βλ. παρόμοιο θέμα *Wenzel Jamnitzer...*, ὅ.π. σ. 299, ἀρ. 177.
7. Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, *Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρά*, ὅ.π. σ. 30, εἰκ. 50 καὶ σ. 32, εἰκ. 52.
8. *Βραβεῖον*, σ. 58, στ. 1111-1112, σημ. 3.

ΣΕΛΙΣ 232
1. Βλ. παρόμοιο θυμιατήριο C. Nicolescu, *Argintăria...*, ὅ.π. σ. 222, ἀρ. 238, εἰκ. 167. Βλ. ἐπίσης πιὸ κάτω, εἰκ. 16. Γιὰ τὸν ἄνθινο διάκοσμο βλ. πιὸ κάτω. Τὸ θυμιατήριο ἔχει τουγρά.
2. Κώδικας 1004, φ. 5^{v}.
3. *Βραβεῖον*, σ. 56, στ. 1083-1084, σημ. 3.
4. Κώδικας 1001, φ. 26^{v}.
5. Ὁ Μ. Πέτρος ἐπιβάλλει τὸ 1700 τὴ σφράγιση τῶν ἀσημικῶν σὲ ὅλη τὴ Ρωσία καὶ ὄχι μόνο στὴ Μόσχα, ὅπως ἴσχυε μέχρι τότε, καὶ εἰσάγει καὶ τὴ σφράγιση μὲ τὰ ἀρχικὰ τῶν τεχνιτῶν. Ἀπὸ τὸ 1730 καὶ μετὰ γενικεύεται στὴ σφραγίδα χρονολογίας καὶ ἡ χρήση τῶν ἀραβικῶν ἀριθμῶν (M.M. Postnikova-Loseva, ὅ.π. σ. 247-250 καὶ A. von Solodkoff, ὅ.π. σ. 157-166). Στὴ λειψανοθήκη τῆς Πάτμου ἡ σφραγίδα τῆς πόλης τῆς Μόσχας, ὁ δικέφαλος ἀετός, μοιάζει μὲ τὶς σφραγίδες τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 18ου αἰώνα. Ἡ δεύτερη σφραγίδα ὑποδηλώνει τὰ ἀρχικὰ τοῦ τεχνίτη (δὲν ταυτίστηκε στοὺς σχετικοὺς καταλόγους), ἤ, ἴσως, μὲ μικρότερη πιθανότητα, τὴ χρονολογία κατασκευῆς (1718;).
6. Βλ. ἀνάλογα ἔργα *Wenzel Jamnitzer...*, ὅ.π. σ. 314, ἀρ. 229, I. Nenarokomova, Y. Sizov, ὅ.π. εἰκ. 37, C.Ja. Kovarskaja, I.D. Kostina, E.V. Sakurova, *Russkoe serebro XIV-načala XX veka iz fondov Gosudarstvennykh museov Moskovskogo Kremlja* (Ρωσικὸ ἀσήμι 14ου – ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα ἀπὸ τὶς συλλογὲς τῶν μουσείων τοῦ Κρεμλίνου τῆς Μόσχας), Μόσχα 1984, σ. 62, ἀρ. 54 καὶ Z.A. Bernjaković, *Russkoe khudožestvennoe serebro XVII-načala XX veka v sobranii Gosudarstvennogo Ermitaža* (Ρωσικὴ ἀργυροχοΐα 17ου – ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα στὴ συλλογὴ τοῦ Μουσείου τοῦ Ἐρμιτάζ), Λένινγκραντ 1977, εἰκ. 19. Ἡ ἴδια αὐτὴ τεχνοτροπία συνηθιζόταν στὴ Μόσχα μέχρι καὶ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα (A. von Solodkoff, ὅ.π. εἰκ. 26).
7. C. Hernmarck, ὅ.π. τ. I, σ. 58, 245 καὶ τ. II, εἰκ. 664.

ΣΕΛΙΣ 233
1. Φάκελος ἀρ. 70 (Ζάκυνθος).
2. A.B. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Λένινγκραντ Μόσχα 1966, εἰκ. 159, 163, 170. J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, Λονδίνο 1961, εἰκ. 97, 102. Σ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Καδάς, *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα*, Ἀθῆναι 1973, τ. Α´, εἰκ. 295.
3. Τὸ ὑποπόδιο σὲ σχῆμα μαξιλαριοῦ ἐμφανίζεται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 11ου αἰώνα (I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Λέϊντεν 1976, σ. 264). Παραστάσεις αὐτοκρατόρων ἀπὸ τὴν ὕστερη βυζαντινὴ ἐποχὴ βλ. I. Spatharakis, ὅ.π. εἰκ. 38-39, 108-110, 134. Παράσταση ἀρχαγγέλων ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχὴ βλ. K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illuminations*, Σικάγο 1971, εἰκ. 146.
4. Βλ. ἀνάλογα κοσμήματα *Ornemantistes du XVe au XVIIe siècle, Gravures et dessins*, 14η Ἔκθεση τῆς συλλογῆς Edmond de Rothschild, Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, Παρίσι, 12 Ἰουνίου 21 Σεπτεμβρίου 1987, σ. 81, ἀρ. 112. Γιὰ τὴ διάταξη τῶν λίθων καὶ τὸ δέσιμο τῆς πίσω κυρίως ὄψης βλ. ἐπίσης ἕνα ἰσπανικὸ κρεμαστὸ κόσμημα τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰώνα (*Jewellery through 7000 Years*, Κατάλογος Ἐκθέσεως, Λονδίνο 1976, σ. 186, ἀρ. 304).
5. Παραδείγματα ὑπάρχουν στὰ μεγάλα σκευοφυλάκια τῆς ὀρθοδοξίας, ὅπως στη Μονὴ Μεγίστης Λαύρας Ἁγίου Ὄρους καὶ στο Ὀρθόδοξο Πατριαρχεῖο Ἱεροσολύμων.
6. A. Frolow, «Émaux cloisonnés de l'époque post-byzantine», *Cahiers Archéologiques* I (1945) 94-95. Βλ. ἐπίσης καὶ M. Chatzidakis, «Bijoux des XVIe, XVIIe...», ὅ.π. σ. 71, ὅπου ἐνισχύεται ἡ ἄποψη τοῦ A. Frolow σχετικὰ μὲ τὴν καταγωγὴ καὶ χρήση τῶν ζωγραφισμένων σμάλτων στὴ Ρωσία.
7. N.V. Kaljazina, G.N. Gomelova, N.D. Kostočkina, Q.G. Kostjuk, K.A. Orlova, *Russkaja emal' XII-načala XX veka iz sobranija Gosudarstvennogo Ermitaža* (Τὸ ρωσικὸ σμάλτο ἀπὸ τὸν 12ο ὡς τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα στὴ συλλογὴ τοῦ Ἐρμιτάζ), Λένινγκραντ 1987, εἰκ. 62 M.M. Rostnikova-Loseva, ὅ.π. εἰκ. σ. 149.
8. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 22, ἀρ. 30.
9. Τὰ τετράδια αὐτὰ κυκλοφοροῦσαν στὴ δυτικὴ Εὐρώπη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 16ου καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα στὴν Ὀλλανδία ἀρχικά, στὴ Γερμανία καὶ στὴ Γαλλία ἀργότερα. Βλ. σχετικὰ Y. Häckenbroch, *Smalti e gioielli dal XV al XIX secolo, Museo Nationale del Bargello*, Φλωρεντία 1986, σ. 71-72, 74-75. Βλ. ἐπίσης *Ornemantistes du XVe au XVIIe siècle*, ὅ.π. σ. 80, ἀρ. 110 καὶ *Wenzel Jamnitzer...*, ὅ.π. σ. 401, ἀρ. 482.
10. *The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 263, ἀρ. E.268, σ. 265-266, ἀρ. E.270 καὶ E.271, σ. 268-269, ἀρ. E.275. Βλ. πιὸ πάνω καὶ εἰκ. 13. Ἡ ἴδια διακοσμητικὴ ἀντίληψη ἐπικρατεῖ καὶ στὰ κωνσταντινουπολίτικα κεντήματα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς (Α. Χατζηνικολάου, «Κεντητική», *Νεοελληνικὴ Χειροτεχνία* (διεύθ. ἐκδ. Σ.Α. Παπαδόπουλος), Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1969, εἰκ. 184). Στὴν Κωνσταντινούπολη ἀποδίδει ὁ Μ. Χατζηδάκης καὶ μερικὰ ἔργα τῆς συλλογῆς Σταθάτου ποὺ συνδυάζουν πολύτιμες πέτρες στὴ μιὰ ὄψη καὶ ζωγραφισμένα σμάλτα στὴν ἄλλη, ὅπως τὸ ἐγκόλπιο τοῦ Παρθενίου Καισαρείας (1738) (M. Chatzidakis, «Bijoux des XVIe, XVIIe...», ὅ.π. σ. 71, ἀρ. 3, πίν. XIII, α. Βλ. ἐπίσης ἀρ. 81, 82, πίν. XI καὶ ἀρ. 107, πίν. XIII). Βλ. καὶ Σ. Ἀντωνιάδη, «Πλοῦτος τοῦ ἀστικοῦ πληθυσμοῦ τῆς Κρήτης πρὶν ἀπ' τὸ 1669. Χρυσοχοΐα», *Πεπραγμένα τοῦ Β´ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β (1968), πίν. Ι5´.

ΣΕΛΙΣ 234
1. *Βραβεῖον*, σ. 71, στ. 1353-1354, σημ. 3.
2. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 35, ἀρ. 64.
3. Στ. Παπαδόπουλος, «Νεοφύτου τοῦ Στ´...», ὅ.π. σ. 223-224, 229, 235-237 καὶ πίν. LXXXIII, LXXXIV.
4. Στ. Παπαδόπουλος, «Νεοφύτου τοῦ Στ´...», ὅ.π. σ. 226-229.
5. Π. Ζερλέντης, ὅ.π. σ. 160-170. Τὸ 1891 πάντως ἡ μίτρα ἤδη συνδέεται μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Νεοφύτου τοῦ ΣΤ´· ὁ Dmitrievskij τὴν ἀναφέρει ὡς «μίτρα τοῦ Πατριάρχη Νεοφύτου» (A. Dmitrievskago, ὅ.π. σ. 200).
6. N.V. Kaljazina κ.ἄ., ὅ.π. σ. 16-17.
7. N.V. Kaljazina κ.ἄ., ὅ.π. εἰκ. 13-15, 17-18, 22, καθὼς καὶ *Trésors des Musées du Kremlin*, ὅ.π. εἰκ. 80.
8. O. Tafrali, ὅ.π. σ. 8, ἀρ. 9, πίν. VII. Στὴ συλλογὴ Ἑλένης Σταθάτου (Α. Ξυγγόπουλος, ὅ.π. σ. 40, ἀρ. 28, πίν. 23) ὑπάρχει ἕνας παρόμοιος σταυρὸς μὲ μικρὲς θῆκες γιὰ ἅγια λείψανα στὶς ὁριζόντιες κεραῖες, στοιχεῖο ποὺ ἔχει καὶ ὁ σταυρὸς τῆς Πάτμου. Βλ. ἐπίσης ἀκόμη ἕνα σταυρὸ τοῦ τύπου αὐτοῦ μὲ χρονολογία 1707 στὴ Μονὴ Ἰβήρων Ἁγίου Ὄρους (Στ. Πελεκανίδης κ.ἄ., ὅ.π. τ. Β´, εἰκ. σ. 18).
9. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 32, ἀρ. 52.
10. *Βραβεῖον*, σ. 59, στ. 1142-1143, σημ. 7.

ΣΕΛΙΣ 235
1. Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1987*, σ. 21-24.
2. Στ. Παπαδόπουλος, «Νεοφύτου τοῦ ΣΤ´...», ὅ.π. σ. 226 καὶ 240-242, πίν. LXXXVII καὶ LXXXVIII. Γιὰ τὴ γραφὴ «πολυέλεος» βλ. Π.Ν. Τρεμπέλας, «Πολυέλεος», *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, τ. 20 (1932), σ. 486-487.
3. Τὰ πολύτιμα ἀντικείμενα κατεῖχαν τὴ δεύτερη θέση στὸ σύνολο τοῦ εἰσαγωγικοῦ ἐμπορίου τοῦ Ποθητοῦ Ξένου (1768-1800) ἀποφέροντας συγχρόνως καὶ τὸ μεγαλύτερο κέρδος. Ἀπὸ τὰ κατάστιχα τοῦ ἴδιου ἐμπόρου συμπεραίνεται ἀκόμη ὅτι ἡ Ἰταλία ἦταν ὁ κυριότερος προμηθευτὴς μιᾶς σειρᾶς γυναικείων κοσμημάτων (S. Asdrachas, ὅ.π. σ. 98, 269-270, 318).
4. Στὴ Μονὴ ὑπάρχει ἕνα ἀκόμη ἔργο του, ἕνα ζευγάρι μανουάλια (1748). Τὰ ὑπόλοιπα ἔργα, ὅλα ἐπενδύσεις εἰκόνων, βρίσκονται σὲ ἐκκλησιὲς τῆς Χώρας: στὸν Ἅγιο Βασίλειο (ἡ ἁγία Ματρώνα ἡ Χιοπολῖτις, 1737), στὴν Παναγία τῶν Κοιμητηρίων (Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα, 1737), στὴ Μονὴ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς (ὁμώνυμη εἰκόνα, 1738) καὶ στὴν Παναγία Ἐλεημονήτρια (ὁμώνυμη εἰκόνα, 1749).
5. Πληροφορίες γιὰ τὴ δραστηριότητα τῶν

κρητικῶν χρυσοχόων τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στὸν Χάνδακα (16–17 αἰ.)», *Θησαυρίσματα* 12 (1975) 70-74.

6. E. Frangakis, «The 'Raya' Communities of Smyrna in the 18th Century (1690–1820). Demography and economic activities», *Πρακτικὰ τοῦ Διεθνοῦς Συμποσίου 'Ιστορίας: Νεοελληνικὴ Πόλη, ὀθωμανικὲς κληρονομιὲς καὶ ἑλληνικὸ κράτος*, Ἀθήνα, 26 – 28 Σεπτεμβρίου 1984, Ἑρμούπολη, 29 – 30 Σεπτεμβρίου 1984, τ. Α΄, Ἀθήνα 1985, σ. 27-42 passim.

7. *Βραβεῖον*, σ. 64, σημ. 1

ΣΕΛΙΣ 236

1. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 38, ἀρ. 71.

2. Γιὰ τὰ βυζαντινὰ μανουάλια βλ. Λ. Μπούρα, ὅ.π. σ. 134-136. Γιὰ τὰ δυτικὰ μανουάλια ἀπὸ τὸν 16ο αἰώνα καὶ ἑξῆς βλ. J. Braun, ὅ.π. σ. 518-521, 526-527 καὶ C. Hernmarck, ὅ.π. τ. Ι, σ. 336-337.

3. *Βραβεῖον*, σ. 69, στ. 1324-1325. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 47, ἀρ. 94-95.

4. Βλ. παρόμοιο βενετσιάνικο ζευγάρι μὲ χρονολογία 1720 (G. Mariacher, ὅ.π. πίν. 172). Μεγάλη συλλογὴ ἀπὸ βενετσιάνικα μανουάλια τοῦ τύπου αὐτοῦ ὑπάρχει καὶ στὸν καθεδρικὸ ναὸ τοῦ Split (D. Diana κ.ἄ., ὅ.π. σ. 106-123, εἰκ. 57, 58). Βλ. ἐπίσης ἕνα ἀκόμη βενετσιάνικο ζευγάρι τοῦ 1769, S. Petković, *Manastir Sveta Trojica kod Pljevalja* (Ἡ μονὴ τῆς Ἁγίας Τριάδας κοντὰ στὸ Pljevalja), Βελιγράδι 1974, σ. 116, εἰκ. 66.

5. G. Mariacher, ὅ.π. πίν. 167b. Τὸ ὅτι στὴ Σμύρνη κατασκεύαζαν μανουάλια τοῦ τύπου αὐτοῦ διασταυρώνεται καὶ ἀπὸ τὸν κώδικα τῆς μονῆς Παναχράντου Ἄνδρου, ὅπου σημειώνεται: «1739 Σεπτεμβρίου 30 ἦλθεν ὁ προηγούμενος παπᾶ κὺρ Ἰάκωβος Καραμάνος ἀπὸ Σμύρνη καὶ ἤφερεν... ἀσημένια μανουάλια τέσσαρα γρ. 370...» (Δ. Πασχάλης, «Ἡ ἐν Ἄνδρῳ μονὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου», *Θεολογία* ΚΕ΄ (1954) 120. Στὴ μονὴ Παναχράντου ὑπάρχει σήμερα τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο ζευγάρια, ἀφιέρωμα τοῦ ἴδιου τοῦ προηγουμένου Ἰακώβου, μὲ χρονολογία 1739.

6. *Βραβεῖον*, σ. 69, στ. 1315-1317, σημ. 5.

7. Μητρ. Ἰάκ. Κλεόμβροτος, ὅ.π. τ. Γ΄, πίν. 7. Βλ. ἐπίσης Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, «Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρὰ Νέας Καρβάλης», ὅ.π., ἕνα ἅγιο ποτήριο μὲ χρονολογία 1768. Κεφάλια ἀγγέλων καὶ φυτικὰ θέματα κοσμοῦν ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ τὰ ἰταλικὰ ἅγια ποτήρια (*Oro di Venezia*..., ὅ.π. εἰκ. σ. 185 καὶ A. Griseri, *Oreficeria del Rinascimento*, Νοβάρα 1986, εἰκ. σ. 36). Γιὰ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ποτηρίου τῆς Πάτμου βλ. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 45, ἀρ. 89.

8. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 46, ἀρ. 92.

9. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 52, ἀρ. 108.

10. Π.Γ. Κρητικός, «Πατμιακὰ τοπωνύμια», *Δωδεκανησιακὸ Ἀρχεῖο* Β΄ (1956) 114. Γιὰ τὸν προηγούμενο Παρθένιο Χατζῆκο βλ. *Βραβεῖον*, σ. 81, στ. 1570-1571, σημ. 2.

11. Τὸ δικτυωτὸ ἄνθινο κόσμημα στὴν ἄκρη δεξιά, εἶναι ἕνα πολὺ συνηθισμένο θέμα τοῦ ροκοκό (G. Mariacher, ὅ.π. πίν. 176). Βλ. ἀνάλογο καὶ στὴν ἐπένδυση τῆς εἰκόνας τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς (*Εἰκόνες Πάτμου*, πίν. 162, εἰκ. 109).

ΣΕΛΙΣ 237

1. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σφραγίδα τῆς πόλης τῆς Βενετίας οἱ ὑπόλοιπες δύο σφραγίδες εἶναι ὅμοιες μὲ δύο ἀπὸ τὶς σφραγίδες τοῦ λιβανωτοῦ τῆς εἰκ. 16.

2. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 46, ἀρ. 90 (β).

3. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 46, ἀρ. 90(α).

4. Γιὰ τὰ ναόσχημα κιβώτια στὸ Βυζάντιο βλ. *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Κατάλογος ἐκθέσεως στὸ Grand Palais (Παρίσι), Μιλάνο 1984, σ. 237-243, ἀρ. 32. Παρόμοια κιβώτια στὴ Ρουμανία βλ. C. Nicolescu, *Arta metalelor*..., ὅ.π. εἰκ. 89 καί, κυρίως, 90 καὶ M.-A. Musicescu-Berza, *Mănăstirea Sucevița*, Βουκουρέστι 1958, σ. 176, εἰκ. 142.

5. B. Radojkovic, *Srpsko Zlatarstvo XVI i XVII veka* (Ἡ σερβικὴ ἀργυροχρυσοχοΐα τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα), Νόβι Σὰντ 1966, εἰκ. 52, 91-94, 192 καί, κυρίως, 58, 88-90 καὶ M. Šakota, *Riznica Manastira Banje kod Priboja* (Τὸ σκευοφυλάκιο τῆς μονῆς Banja κοντὰ στὸ Priboj), Βελιγράδι 1981, σ. 47, εἰκ. 11.

6. Ἡ M. Šakota πιστεύει ὅτι ἡ ἀρχικὴ καταγωγὴ τῶν κιβωτίων τοῦ τύπου τῆς Πάτμου θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὰ ἐργαστήρια τῆς Τρανσυλβανίας (M. Šakota, ὅ.π. σ. 50-51). Ἕνα ἀκόμη κιβώτιο τοῦ τύπου αὐτοῦ βλ. Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Das Katharinenkloster am Sinai*, Λιψία–Βερολίνο 1912, πίν. IX, εἰκ. 24.

7. Παρόμοια χαρακτηριστικά, δηλαδὴ ἐκφυλισμένα ὑστερογοτθικὰ στοιχεῖα καὶ ἄνθη, ἀπαντῶνται καὶ σὲ ἀνέκδοτα κιβώτια στὸ Ὀρθόδοξο Πατριαρχεῖο Ἱεροσολύμων. Ἕνα ζευγάρι μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ παρουσιάζει ἀρκετὲς ὁμοιότητες μὲ τὸ κιβώτιο τῆς Πάτμου κι ἔχει κι αὐτὸ παράσταση τοῦ ἁγίου Ἰακώβου τοῦ ἀδελφοθέου, πρώτου ἐπισκόπου Ἱεροσολύμων. Δὲν ἀποκλείεται τὰ κιβώτια τῶν Ἱεροσολύμων καὶ τῆς Πάτμου νὰ ἔχουν κοινὴ καταγωγή, δεδομένου ὅτι ὁ Ἰάκωβος Ἀναστασίου εἶχε δεσμοὺς μὲ τὰ Ἱεροσόλυμα, ὅπου ἀπὸ τὸ 1737 εἶχε ἱδρύσει σχολή, στὴν ὁποία καὶ δίδασκε.

8. *Βραβεῖον*, σ. 71, στ. 1351-1352, σημ. 2. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 44, ἀρ. 86.

9. Βλ. παρόμοιους σταυροὺς στὸ μουσεῖο Μπενάκη καὶ στὴ συλλογὴ τῆς Νέας Καρβάλης, ὅπου γίνεται ἐκτενέστερα λόγος γιὰ τοὺς σταυροὺς τοῦ τύπου αὐτοῦ (Α. Δεληβορριᾶς, *Ὁδηγὸς τοῦ Μουσείου Μπενάκη*, Ἀθήνα 1980, σ. 61, εἰκ. 51 καὶ Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, «*Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρὰ Νέας Καρβάλης*», ὅ.π. σημ. 31). Βλ. ἐπίσης κι ἕνα σταυρὸ στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (ἀρ. 1735), κατώτερης ὅμως ποιότητας, χωρὶς δράκοντες, μὲ ἀνθέμια μόνο στὶς γωνίες καὶ τὴ χρονολογία 1771.

10. Γιὰ τὸν Δανιὴλ Σεβαστείας βλ. *Βραβεῖον*, σ. 91, στ. 1761-1764, σημ. 1.

11. Δημ. Καλλίμαχος, «Πατμιακῆς Βιβλιοθήκης συμπλήρωμα», *Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος* 17 (1918) 223.

12. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 56, ἀρ. 116.

ΣΕΛΙΣ 238

1. Γιὰ τὴν οἰκογένεια Γκίκα βλ. M.D. Sturdza, *Grandes familles de Grèce. Dictionnaire historique et généalogique*, Παρίσι 1983, σ. 297.

2. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 60, ἀρ. 125.

3. C. Nicolescu, *Argintăria*..., ὅ.π. σ. 247-256, εἰκ. 190-199.

4. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σχέσεις μὲ τὶς ἡγεμονίες τῆς Ρουμανίας, τὶς ἄμεσες ἢ ἔμμεσες ἐπαφὲς μὲ τὴ δύση (τεχνίτες, σχέδια, ἀντικείμενα), θὰ πρέπει νὰ διερευνηθοῦν οἱ ἐπιδράσεις τῶν θρησκευτικοῦ περιεχομένου χαλκογραφιῶν καὶ ὁ ρόλος τῆς Ρωσίας μέσω τοῦ Εὔξεινου Πόντου. Πρβλ. λ.χ. ρωσικὰ ἔργα τοῦ 18ου αἰώνα (Z. A. Bernjakovič, ὅ.π. εἰκ. 27) καὶ καλύμματα εὐαγγελίων τοῦ ἴδιου αἰώνα ἀπὸ τὸν Πόντο στὸ Μουσεῖο Μπενάκη (Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, *Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρά*, ὅ.π. σ. 5, εἰκ. 5).

5. Δημ. Καλλιμάχου, ὅ.π. σ. 223. *Βραβεῖον*, σ. 91, στ. 1761-1764, σημ. 1.

6. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 61, ἀρ. 128.

7. C. Nicolescu, *Argintăria*..., ὅ.π. σ. 299, ἀρ. 346, εἰκ. 238 καὶ ἀνέκδοτο κάλυμμα εὐαγγελίου στὸ Ὀρθόδοξο Πατριαρχεῖο Ἱεροσολύμων, ἔργο τοῦ χρυσικοῦ E.V. ἀπὸ τὸ Μπρασόβ (1680–1685;) (C. Nicolescu, ὅ.π. σ. 49, ἀρ. 7).

8. *Εἰκόνες Πάτμου*, σ. 110-112.

9. Παπαδόπουλος, *Πάτμος 1987*, σ. 24-29.

10. Α. Βακαλόπουλος, «Στροφὴ τῶν Ἑλλήνων πρὸς τοὺς Ρώσους», *ΙΕΕ* τ. ΙΑ΄, σ. 58-96 passim.

11. Δὲν εἶναι σπάνια τὰ ναόσχημα μνημειακὰ ἀρτοφόρια κάποτε ἀπὸ ἀσήμι καὶ κάποτε ἀπὸ ξύλο ζωγραφισμένο ἢ καλυμμένο μὲ πλακίδια ἀπὸ μάργαρο καὶ ταρταρούγα (*Εἰδικὴ Ἔκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, Βυζαντινὸ Μουσεῖο, Νοέμβριος 1982, Ἀθήνα 1982, σ. 57-58, ἀρ. 76-77 καὶ σ. 92, ἀρ. 160, καθὼς ἐπίσης καὶ Μητρ. Ἰάκ. Κλεόμβροτος, ὅ.π. τ. Β΄, σ. 380, πίν. 12).

ΣΕΛΙΣ 239

1. Ὁ βλαστὸς σὲ σπειροειδῆ ἢ διαγώνια διάταξη εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ ροκοκό. Βλ. παραδείγματα A. Gruber, ὅ.π. σ. 114-115, εἰκ. 135, 138 καὶ *The Anatolian Civilisations*, ὅ.π. σ. 306, ἀρ. Ε.345 καὶ σ. 311, ἀρ. Ε.359.

2. Τὰ ἀνοιχτὰ ἄνθη, μεμονωμένα ἢ σὲ συνθέσεις, εἶναι κι αὐτὰ ἀγαπητὰ θέματα τοῦ ροκοκό (G. Schade, *Deutsche Goldschmiedekunst: ein Überblick über die kunst- und kulturgeschichtliche Entwicklung der deutschen Gold- und Silberschmiedekunst vom Mittelalter bis zum beginnenden 19. Jahrhundert*, Hanau 1974, εἰκ. 83 καὶ H. Müller, ὅ.π. σ. 235). Τὸ θέμα αὐτὸ ἔχει μεγάλη διάδοση ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 18ου αἰώνα στὰ ἔργα τῆς Κωνσταντινούπολης, τοῦ Ἀνατολικοῦ Αἰγαίου καὶ τῆς Μ. Ἀσίας· συνεχίζεται μὲ παραφθορὲς καὶ ὅλο τὸν 19ο αἰώνα.

3. *Βραβεῖον*, σ. 102, στ. 1998-2002, σημ. 1.

4. Φάκελος 97.

5. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 67, ἀρ. 144[2].

6. Z.A. Bernjakovič, ὅ.π. εἰκ. 106. Γιὰ τὸν νεοκλασικισμὸ βλ. C. Hernmarck, ὅ.π. τ. Ι, σ. 70-74 καὶ τ. ΙΙ, εἰκ. 728α. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ νεοκλασικισμοῦ στὴν ἑλληνικὴ καὶ μικρασιατικὴ ἀργυροχοΐα βλ. Γ. Οἰκονομάκη-Παπαδοπούλου, «Ἐκκλησιαστικὰ ἀργυρὰ Νέας Καρβάλης», ὅ.π.

7. Γιὰ τὸν Ἀθανάσιο Τζημούρη βλ. Π. Ζώρα, *Δύο μεγάλοι μαστόροι τοῦ ἀσημιοῦ: Ἀθανάσιος Τζημούρης, Γεώργιος Διαμάντης Μπάφας*, Ἀθήνα 1972, σ. 8-26, εἰκ. 1-25.

8. *Βραβεῖον*, σ. 106-107, στ. 2123-2126. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 75, ἀρ. 172.

9. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνες, ὀρθόδοξα θρησκευτικὰ χαρακτικά, 1665–1899*, Ἀθήνα 1986, τ. Ι, σ. 71, ἀρ. 32.

10. Στὴ Μονὴ Ὀλυμπιώτισσας, στὴν Ἐλασσόνα, σώζεται ἕνα ἀκόμη ἐνεπίγραφο, ἀχρονολόγητο κάλυμμα Εὐαγγελίου τοῦ Ἀθανασίου Τζημούρη. Ἀνήκει στὴν πλήρη μορφὴ τῶν καλυμμάτων τοῦ τύπου αὐτοῦ, μὲ τὴ Σταύρωση καὶ τὴν Ἀνάσταση σὲ κάθε πινακίδα ἀντίστοιχα, πλαισιωμένες ἀπὸ τοὺς εὐαγγελιστές, προφῆτες καὶ ἀπὸ μετάλλια μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο. Ὁ κάμπος εἶναι δουλεμένος μὲ σαβάτι. Στὴν ἴδια μονὴ ὑπάρχει κι ἕνα δεύτερο κάλυμμα τοῦ τύπου αὐτοῦ, μὲ χρονολογία 1835, προερχόμενο ἀπὸ τὴ Μονὴ Σπαρμοῦ. Εἶναι ἔργο τοῦ Δημητρίου, ὄχι τόσο φροντισμένο ὅσο τὰ ἔργα τοῦ Τζημούρη, ἀλλὰ πάντως σὲ ἀρκετὰ καλὴ ἐκτέλεση. Τέλος, στὸ Μουσεῖο Ἑλληνικῆς Λαϊκῆς Τέχνης Ἀθηνῶν σώζεται καὶ μιὰ μήτρα (μὲ ἀπεικόνιση προφήτη (Ἱερεμίας;) γιὰ τὴν κατασκευὴ ἐλασμάτων προορισμένων νὰ κοσμήσουν Εὐαγγέλια τῆς κατηγορίας αὐτῆς.

11. Ὁ δίσκος ἔχει τουγρὰ στὸ χεῖλος. Βλ. ἀνάλογους στὸ Μουσεῖο Μπενάκη ἀρ. Τ.Α. 712 καὶ Τ.Α. 670.

12. Παπαδόπουλος, *Ἐπιγραφές*, σ. 78, ἀρ. 181.

ΣΕΛΙΣ 240

1. A. von Solodkoff, ὅ.π. σ. 22, 177.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Στὴν ἐπιλογὴ βιβλιογραφίας ποὺ ἀκολουθεῖ σημειώνεται συστηματικὰ ἡ περιγραφὴ τῶν χειρογράφων στὸν πρῶτο νεότερο κατάλογο τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Πάτμου, ὁ ὁποῖος συντάχθηκε ἀπὸ τὸν Ἰ. Σακκελίωνα τὸ 1890, καθὼς καὶ ἡ ἀναφορὰ σ᾽ αὐτὰ ἀπὸ τὸν Α. Κομίνη στοὺς *Πίνακες*. Κατὰ τὰ ἄλλα, ἡ βιβλιογραφία περιορίζεται σὲ ἔργα τὰ ὁποῖα ἀναφέρονται κατὰ κύριο λόγο στὶς μικρογραφίες καὶ δὲν ἀποσκοπεῖ νὰ περιλάβει κωδικολογικὲς ἢ παλαιογραφικὲς παραπομπές.

Τὸ μόνο δημοσίευμα μὲ ἀντικείμενο εἰδικότερα τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Πάτμου εἶναι τοῦ G. Jacopi, *Le miniature*, τὸ ὁποῖο γράφτηκε πρὶν ἀπὸ περισσότερα ἀπὸ πενήντα χρόνια. Οἱ συγγραφεῖς τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ ἐτοιμάζουν μιὰ νέα μελέτη τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων τῆς Πάτμου· ὁ τόμος θὰ περιλαμβάνει εἰκονογράφηση ὅλων τῶν μικρογραφιῶν μὲ παραστάσεις τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, καθὼς καὶ τοῦ κοσμήματος σὲ ἐκεῖνα μόνον τὰ χειρόγραφα ποὺ εἶναι δυνατὸν νὰ χρονολογηθοῦν μὲ ἀκρίβεια.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΙΩΒ (κώδικας 171): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 90-92. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 574-576, 584-591, πίν. XV-XXII, εἰκ. 91-128. Weitzmann, *Buchmalerei*, ἰδιαίτερα σ. 49-51, εἰκ. 325-336. *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 289. Κομίνης, *Πίνακες*, ἀρ. 2. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (2η ἐκδ.), Princeton 1970, σ. 120, 250. Grabar, *Manuscrits Enluminés*, ἰδιαίτερα σ. 24-25, εἰκ. 37-43. N. Oikonomides, «Quelques boutiques de Constantinople au Xe s.: Prix, loyers, imposition (cod. Patmiacus 171)», *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972) 345-356, εἰκ. 1-2. St. Papadaki-Ökland, The Illustration of Byzantine Job Manuscripts. A Preliminary Study on its Origin and Development (διδακτορικὴ διατριβή), Πανεπιστήμιο Χαϊδελβέργης 1979, ἰδιαίτερα σ. 194-197. G. Cavallo, «La cultura italo-greca nella produzione libraria», *I Bizantini in Italia*, Μιλάνο 1982, σ. 506-507, εἰκ. 451-453. P. Huber, *Hiob. Dulder oder Rebell?: Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Düsseldorf 1986, σ. 61-73. Στ. Παπαδάκη-Ökland, «Ὁ κώδικας Βατοπεδίου 590 – ἕνα ἀντίγραφο τοῦ Ἰώβ τῆς Πάτμου», *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄, τόμ. ΙΓ΄ (1985/6) 1988, σ. 17-38.

ΟΙ ΟΜΙΛΙΕΣ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (κώδικας 33): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 17-23. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 573-574, 580, πίν. I-IV, εἰκ. 1-27. Weitzmann, *Buchmalerei*, ἰδιαίτερα σ. 82-84, εἰκ. 558-571. *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 343. Α. Κομίνης, «Ὁ νέος κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς ἐν Πάτμῳ Ἱερᾶς Μονῆς Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου (Μέθοδος καὶ προβλήματα)», *Σύμμεικτα* 1 (1966) 17-34. Κομίνης, *Πίνακες*, ἀρ. 1. Grabar, *Manuscrits Enluminés*, ἰδιαίτερα σ. 31-35, εἰκ. 68-86. Spatharakis, *Corpus*, ἀρ. 6, σ. 10 (μὲ ἐκτενέστερη βιβλιογραφία). G. Cavallo, «La cultura italo-greca nella produzione libraria», *I Bizantini in Italia*, Μιλάνο 1982, σ. 523, εἰκ. 468-473. G. Prato, «Attività scrittoria in Calabria tra IX e X secolo», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 36 (1986) 219-227, εἰκ. 1, 3.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΑΡΙΟ (κώδικας 70): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 52. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 581, εἰκ. 34-50. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l' Évangile*, Παρίσι 1916 (ἀνατ. 1960), σ. 6, 311, 346, 585-586, εἰκ. 298, 364, 615-619. Weitzmann, *Buchmalerei*, ἰδιαίτερα σ. 66-68, εἰκ. 430-437, 440-447. *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 332. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, σ. 176 σημ. 69, 187. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (2η ἐκδ.), Princeton 1970, σ. 113, 132, εἰκ. 99. Grabar, *Manuscrits Enluminés*, ἰδιαίτερα σ. 53, εἰκ. 52-54, 208-213. G. Vikan, *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, Princeton 1973, σ. 56 (σημ. 2), 59. K. Weitzmann, «An Illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery», *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, Βαλτιμόρη 1974, σ. 32, 34, εἰκ. 4, 6. Ἀνατ. εἰς K. Weitzmann, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Λονδίνο 1980. Χατζηνικολάου–Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιῶν*, Α΄, σ. 35, 41, 49, 64.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 72): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 52. P. Buberl, *Die Patmiakè Bibliothèkè in Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Denkschriften der Wiener Akademie 60, Βιέννη 1917, σ. 9. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 581, εἰκ. 51-54. Weitzmann, *Buchmalerei*, σ. 43-44, εἰκ. 291-296. Grabar, *Manuscrits Enluminés*, σ. 50. Χατζηνικολάου–Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιῶν*, Α΄, σ. 145-147.

ΟΙ ΟΜΙΛΙΕΣ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (κώδικας 45): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 34-35. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 580-581, πίν. V, εἰκ. 28. G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, σ. 71-72, 249, εἰκ. 341-342. Χατζηνικολάου–Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιῶν*, Α΄, σ. 117. A. Kartsonis, *Anastasis: The making of an image*, Princeton 1986, σ. 210.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΑΡΙΟ (κώδικας 79): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 54-55. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 581, εἰκ. 62-66.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 274): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 141. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 578, 583, εἰκ. 129-135. *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 315. C. Meredith, «The Illustration of the Codex Ebnerianus: A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966) 419 κ.ἑ. J. Anderson, An Examination of the Twelfth-Century Centers of Byzantine Manuscript Production (διδακτορικὴ διατριβή), Πανεπιστήμιο Princeton 1976, ἰδιαίτερα σ. 46-52. Φ. Κωνσταντίνου, «Ὁ λειτουργικὸς χαρακτήρας τῶν μικρογραφιῶν μιᾶς ὁμάδας μεσοβυζαντινῶν τετραευαγγελίων μὲ ἀφορμὴ τὸν κώδικα ἀρ. 274 τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου», *Περιλήψεις ἀνακοινώσεων Β΄ Συμποσίου Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης* (Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία), Ἀθήνα 1982, σ. 52-53.

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟ ΕΙΛΗΤΑΡΙΟ (ἀρ. 707): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 275. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 579, 583, πίν. XXIII, εἰκ. 145-147. Α. Ξυγγόπουλος, «Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208», *ΕΕΒΣ* 13 (1937) 171, εἰκ. 8. A. Grabar, «Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures», *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954) 167-168, 171-172, 179 (ἀνατ. εἰς A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Παρίσι 1968, ἀρ. 37). *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 359. Ἡ Κόλλιας, *Ἡ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου. Ἱστορημένα ἀρχικά* (prospectus τῆς ἑταιρείας Wander), εἰκ. 1-3. V. Kepetzis, *Les rouleaux byzantins illustrés (X[e] – XIe siècle)* (διδακτορικὴ διατριβὴ 3ου κύκλου), Σορβόννη 1980, σ. 54 καὶ σποραδικά.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 80): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 55. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 577, 582, πίν. VIb, VII-X, εἰκ. 67-70. *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 321. H. Buchthal, «Byzantine Illumination of the Thirteenth Century», *Jahrbuch der Berliner Museen* 25 (1983) 99. Χατζηνικολάου–Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιῶν*, Β΄, σ. 88.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 82): Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. 57. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 582, εἰκ. 76-77. *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 327. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, ἀρ. 180. Χατζηνικολάου–Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιῶν*, Β΄, σ. 170.

ΤΕΤΡΑΕΥΑΓΓΕΛΙΟ (κώδικας 81): Σακκελίων,

Πατμιακή Βιβλιοθήκη, σ. 55-57. Jacopi, *Le Miniature*, σ. 578, 582, πίν. XI-XIV, εἰκ. 71-75. *Βυζαντινή Τέχνη*, ἀρ. 329 καὶ πίν. Κομίνης, *Πίνακες*, ἀρ. 30. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, σ. 67, εἰκ. 42. Τοῦ ἰδίου, «Die Auftraggeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift», *Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque Venise 1968*, Βενετία 1971, σ. 172-173. H. Buchthal, «Toward a History of Palaeologan Illumination», *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, σ. 152-157, εἰκ. 13, 16, 18. H. Buchthal καὶ H. Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople*, Washington, D.C. 1978, σ. 30-31, 57, 71, πίν. 87. Spatharakis, *Corpus*, ἀρ. 245, σ. 61 (μὲ πρόσθετη βιβλιογραφία). Χατζηνικολάου–Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιῶν*, Β΄, σ. 157.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΣΕΛΙΣ 328

1. Κλασικὰ παραμένουν γιὰ τὰ χειρόγραφα τὰ ἔργα τῶν A. Dain, *Les manuscrits*, Παρίσι 1964 (1η ἔκδοση 1949) καὶ R. Devreesse, *Introduction à l'étude des manuscrits grecs*, Παρίσι 1954.

2. Γιὰ τὴ βιβλιοθήκη τῆς Πάτμου βλ. Α.Δ. Κομίνης, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη, ἤτοι Νέος Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου*, τόμ. Α΄, Ἀθῆναι 1988 (εἰσαγωγή).

ΣΕΛΙΣ 329

1. Σημειωτέον ὅτι ἔγγραφα καὶ ἔντυπα ξενόγλωσσα ποὺ δίνουν τὴν εἰκόνα τῶν σχέσεων τῆς Μονῆς γενικῶς ὑπάρχουν πάρα πολλά (βλ. τὰ ἀντίστοιχα κεφάλαια στὸ βιβλίο αὐτό).

2. Ἡ βιβλιογραφία γύρω ἀπὸ τὴ Μονὴ καὶ τὴ Βιβλιοθήκη τὰ τελευταῖα χρόνια εἶναι πολὺ μεγάλη.

3. Βλ. Α.Δ. Κομίνης, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, ὅ.π. ἀρ. 58-101 καὶ τὰ ἐκεῖ σημειούμενα.

4. Πρβ. Α.Δ. Κομίνης, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, ὅ.π.: α) Γιὰ τὸν Βασίλειο, τοὺς κώδικες 18-30. β) Γιὰ τὸν Γρηγόριο, τοὺς κώδικες 33-45 καὶ τὴν παρατιθέμενη ἐκεῖ βιβλιογραφία γ) Γιὰ τὸν Χρυσόστομο, τοὺς κώδικες 128-170, τῶν ὁποίων ἡ περιγραφὴ θὰ περιληφθεῖ στὸν Β΄ τόμο.

5. Πρβ. ἀναλυτικὴ περιγραφὴ ἀπὸ τοὺς Μ. Ναουμίδη – Π. Νικολόπουλο, *Τὰ Κοντακάρια τῆς Πάτμου*, Ἐν Ἀθήναις 1954.

6. Μετὰ τὴν ἀναλυτικὴ αὐτὴ περιγραφὴ τὰ Πατμιακὰ Κοντακάρια χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν ὕμνων Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ στὶς ἐκδόσεις τῶν Ἀθηνῶν, τῆς Ὀξφόρδης καὶ τῶν Παρισίων.

7. Πρβ. Α.Δ. Κομίνη, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, ὅ.π. κῶδικες 54-55, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

8. Γιὰ τὸ σημαντικὸ αὐτὸ πλατωνικὸ χειρόγραφο (Oxon. Clarke 39) πρβ. ὅσα γράφει ὁ Ἰ. Σακκελίων, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, σ. ι΄-ια΄ σημ. 4-5, καὶ ἀπὸ τὴν πλούσια βιβλιογραφία τὴν τελευταία ἀναγραφὴ στὸ συλλογικὸ ἔργο: E. Gamillscheg, D. Harlfinger, H. Hunger, *Repertorium der griechischen Kopisten, 1. Handschriften aus Bibliotheken Grossbritanniens* I-III, Βιέννη 1981, ἀρ. 193, ὅπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

9. Βλ. Α.Δ. Κομίνης, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, ὅ.π. κῶδιξ 50, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

10. Βλ. Α.Δ. Κομίνης, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, ὅ.π. κῶδιξ 6, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

11. Πρβ. F. Halkin, «Un Ménologe de Patmos et ses légendes inédites», *Analecta Bollandiana* 72 (1954) 15-34. Σημειωτέον ὅτι ὁ χαλκέντερος αὐτὸς Βολλανδιστὴς ἐξέδωσε ἐν συνεχεία πολλοὺς βίους ἀπὸ τὸν κώδικα αὐτὸ τῆς Πάτμου.

ΣΕΛΙΣ 330

1. Βλ. Κομίνης, *Πίνακες*. Τοῦ ἰδίου, *Facsimiles of dated Patmian Codices*, Ἀθήνα 1970.

ΣΕΛΙΣ 331

1. Μιὰ εἰκόνα τῆς ἐξελίξεως τῶν κλάδων τῆς παλαιογραφίας καὶ τῶν σημερινῶν τάσεών της μπορεῖ κανεὶς νὰ λάβει ἀπὸ τὰ πρακτικὰ τοῦ οἰκείου Συμποσίου ποὺ ἔγινε τὸ 1974 στὸ Παρίσι: *La paléographie grecque et byzantine*, Colloques Internationaux du C.N.R.S. No 559, Παρίσι 1977.

ΣΕΛΙΣ 332

1. *MM*, σ. 74.

ΣΕΛΙΣ 333

1. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, ἀρ. 48, 49.

2. Βλ. Βρανούση, *Ἔγγραφα*.

ΣΕΛΙΣ 334

1. Βλ. λ.χ. σχολιασμὸ τοῦ ὑπ' ἀρ. 22 αὐτοκρατορικοῦ ἐγγράφου: Βρανούση, *Ἔγγραφα*, σ. 222 κ.ἑ.

2. Βλ. σχετικὰ Ἔ. Βρανούση, «Une collection authentiquée d'actes du couvent de Patmos et ses notices dorsales (XIe s.)», *Σύμμεικτα* 2 (1970) 329-348, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

3. Βρανούση, *Ἔγγραφα*, ἀρ. 36.

4. Ἐκδόθηκαν ἤδη οἱ πρῶτοι τόμοι: *Βυζαντινὰ ἔγγραφα τῆς Μονῆς Πάτμου, Α΄ Αὐτοκρατορικά*, ὑπὸ Ἔρας Βρανούση, Ἀθῆναι 1980 (καὶ λεύκωμα μὲ πανομοιότυπα) (= Βρανούση, *Ἔγγραφα*), *Β΄ Δημοσίων λειτουργῶν*, ὑπὸ Μαρίας Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, Ἀθῆναι 1980 (καὶ λεύκωμα). Ἑτοιμάζονται: *Γ΄ Ἔγγραφα ἰδιωτικά*, ὑπὸ Ν. Οἰκονομίδη. Γιὰ τὶς προγενέστερες ἐκδόσεις βλ. εἰσαγωγὴ Βρανούση στὸν Α΄ τόμο, σ. 135 κ.ἑ.

ΕΓΓΡΑΦΑ ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΩΝ

MM.

Μαρία Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, Βυζαντινὰ *ἔγγραφα τῆς Μονῆς Πάτμου, Β΄ Δημοσίων Λειτουργῶν*, Ἐθνικὸν Ἵδρυμα Ἐρευνῶν, Κέντρον Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν, Ἀθήνα 1980, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

N. Σβορῶνος, «Remarques sur les actes des fonctionnaires», *La paléographie grecque et byzantine*, Colloques Internationaux du C.N.R.S., No 559, Παρίσι 1977, σ. 423-427.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΟ ΑΡΧΕΙΑΚΟ ΥΛΙΚΟ

Ἐ.Α. Ζαχαριάδου, «Συμβολὴ στὴν ἱστορία τοῦ νοτιοανατολικοῦ Αἰγαίου (μὲ ἀφορμὴ τὰ Πατμιακὰ φιρμάνια τῶν ἐτῶν 1454– 1522)», *Σύμμεικτα* 1 (1966) 184-230.

Χρ. Α. Μαλτέζου, «Τὰ Λατινικὰ ἔγγραφα τοῦ Πατμιακοῦ Ἀρχείου», *Σύμμεικτα* 2 (1970) 349-378.

Μ.Γ. Νυσταζοπούλου, «Τέσσαρα ἄγνωστα Ρωσικὰ ἔγγραφα ὑπὲρ τῆς ἐν Μήλῳ μονῆς τῆς Θεοτόκου (1656–1705)», *Σύμμεικτα* 1 (1966) 231-256.

M. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, I.R. Mircea, «Τὰ Ρουμανικὰ ἔγγραφα τοῦ Ἀρχείου τῆς ἐν Πάτμῳ Μονῆς», *Σύμμεικτα* 2 (1970) 255-327.

ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ

Ι. Βασ. Παναγιωτόπουλος, «Ἀρχεῖο Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου – Ταξινόμηση καὶ φωτογράφηση», *Ὁ Ἐρανιστής* 3 (1965) 145-156.

ΕΝΤΥΠΑ

Spyros Asdrachas, «Faits économiques et choix culturels: à propos du commerce de livres entre Venise et la méditerranée orientale au XVIIIe siècle», *Studi Veneziani* 13 (1971) 587-621.

Βραβεῖον.

Λ.Ι. Βρανούσης, «Ἐρευνητικὴ ἀποστολὴ εἰς Πάτμον. Ἔκθεσις», *Ἐπετηρὶς τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου* 14 (1964) 312-313.

E.D. Clarke, *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*, μέρος Β΄, Λονδίνο 1814.

Δημόσια Βιβλιοθήκη Ἀνδρίτσαινας, *Κατάλογος τῶν βιβλίων τῆς ἐν Πάτμῳ βιβλιοθήκης*, 1829 (ἀνέκδοτος).

Ἡ βιβλιοθήκη τῶν ἐντύπων τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Πάτμου. Κατάλογος (Προετοιμάζεται γιὰ ἔκδοση ἀπὸ τὸ Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν).

V. Guérin, *Description de Patmos et de l'île de Samos*, Παρίσι 1856.

Α.Δ. Κομίνης, «Πατμιακά, Ἡ μαρτυρία δύο βιβλιογραφικῶν προσθηκῶν», *Ὁ Ἐρανιστὴς* 5 (1967) 194-200.

—, «Ἡ βιβλιοθήκη τῆς ἐν Πάτμῳ Ἱ. Μονῆς Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου», Λεύκωμα *Πάτμος-Παρουσία*, 1968, σ. 53-55.

Αἰκ. Κουμαριανοῦ, «Τὸ ταξίδι τοῦ Choiseul-Gouffier (ιη΄ αἰώνας)», *Περιηγήσεις στὸν Ἑλληνικὸ χῶρο*, Ἀθήνα 1968, σ. 25-48.

Αἰκ. Κουμαριανοῦ, Λουκία Δρούλια, Evro Layton, *Τὸ Ἑλληνικὸ βιβλίο 1476–1830*, Ἀθήνα 1986.

Μ.Η. Μαλανδράκης, *Ἡ Πατμιὰς Σχολή*, Ἀθήνα 1911.

Νεώτερο Ἀρχεῖο τῆς Μονῆς Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου: Ἡ ἀλληλογραφία Μακαρίου Καλογερᾶ καὶ οἱ κατάλογοι τῶν ἐντύπων τοῦ 1769 καὶ 1872 (ἀνέκδοτοι).

Ἱερόθεος Φλωρίδης, «Περὶ Νικηφόρου τοῦ Χαρτοφύλακος βιογραφικαὶ ἀποσημειώσεις», *Ἐπετηρὶς Παρνασσοῦ* 6 (1902) 66-81

Ἐμμ. Ν. Φραγκίσκος, «Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800–1863. Προσθῆκες», *Ὁ Ἐρανιστὴς* 6 (1968) 27-31

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

1. Ὁ οἰκισμὸς τῆς Χώρας Πάτμου καὶ ἡ Μονὴ ἀπὸ τὰ βορειοδυτικά.
2. Ἡ Μονὴ ἀπὸ τὰ βορειοανατολικά.
3. Ἡ νότια πλευρὰ τῆς Μονῆς καὶ τμῆμα τοῦ οἰκισμοῦ τῆς Χώρας Πάτμου.
4. Ἡ μεγάλη σκάρπα τῆς νότιας πλευρᾶς καὶ ἡ καταχύστρα.
5. Ὁ πύργος καὶ οἱ σκάρπες τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς.
6. Ὁ ναΐσκος τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων.
7. Τμῆμα τῆς κεντρικῆς αὐλῆς τῆς Μονῆς.
8. Τόξα-ἀντηρίδες πάνω ἀπὸ τὴν κεντρικὴ αὐλή. Τὸ κωδωνοστάσιο τῆς «τζαφάρας».
9. Ἡ διώροφη στοά, «τζαφάρα», στὴ νότια πλευρὰ τῆς κεντρικῆς αὐλῆς.
10. Πεσσοὶ καὶ τόξα τῆς στοᾶς μπροστὰ ἀπὸ τὸ καθολικό.
11. Οἱ τοξοστοιχίες τοῦ ἐξωνάρθηκα καὶ τῆς στοᾶς.
12. Ὁ ἐξωνάρθηκας τοῦ καθολικοῦ.
13. Παρεκκλήσιο Ὁσίου Χριστοδούλου. Εἴσοδος.
14. Ἡ κυρία εἴσοδος στὸ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ.
15. Καθολικό. Τὸ τέμπλο τοῦ 1820.
16. Τέμπλο καθολικοῦ. (Λεπτομέρεια).
17. Δάπεδο καθολικοῦ. (Λεπτομέρεια).
18. Παρεκκλήσιο Ὁσίου Χριστοδούλου. Ἡ μαρμάρινη σαρκοφάγος τοῦ Ὁσίου.
19. Παρεκκλήσιο Παναγίας. Τέμπλο. (Λεπτομέρεια).
20. Παρεκκλήσιο Παναγίας. Ἐσωτερικό.
21. Τράπεζα. Ἐσωτερικό.
22. Τράπεζα. Ἡ πλάκα τῆς σαρκοφάγου τοῦ πρωτοσπαθαρίου.
23. Παρεκκλήσιο Παναγίας. Νότια ὄψη.
24. Παρεκκλήσιο Τιμίου Σταυροῦ. Τὰ δώματα τῆς Μονῆς.
11. Ἐνθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
12. Ἀρχάγγελος. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
13-14. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 15.
15. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Παρεκκλήσιο Παναγίας, ἀνατολικὸς τοῖχος. 1176–1180. (Βλ. καὶ εἰκ. 13, 14).
16. Ἡ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
17-18. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 19.
19. Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα. Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
20. Ἅγιος (στηθαῖος). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
21. Ἅγιος Ἰωάννης (στηθαῖος). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
22. Ἅγιος (στηθαῖος). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
23. Ἅγιος Ξενοφῶν (στηθαῖος). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
24. Ἀνώνυμος πατριάρχης Ἱεροσολύμων. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
25. Ἅγιος Σαλούστιος. (Λεπτομέρεια). Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
26. Ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος. Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
27. Ἅγιος Μακάριος. Παρεκκλήσιο Παναγίας. 1176–1180.
28. Ἅγιος Χαρίτων. (Λεπτομέρεια). Τράπεζα. 1176–1180.
29. Ἅγιος Ἰλαρίων. (Λεπτομέρεια). Τράπεζα. 1176–1180.
30. Ἡ θαυμαστὴ ἁλιεία. Τράπεζα. Γύρω στὸ 1200.
31. Ὁ Πολλαπλασιασμὸς τῶν ἄρτων. Τράπεζα. Γύρω στὸ 1200.
32. Ἡ Μετάληψη τῶν ἀποστόλων. Τράπεζα. Γύρω στὸ 1200.
33. Ἡ Μετάδοση τῶν ἀποστόλων. Τράπεζα. Γύρω στὸ 1200.
34. Ἡ Προσευχὴ τοῦ Χριστοῦ στὴ Γεθσημανή. Τράπεζα. Γύρω στὸ 1200.
35. Ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα. Τράπεζα. Γύρω στὸ 1200.
36. Ἡ Σταύρωση. Τράπεζα. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰ.
37. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Τράπεζα. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰ.
38. Οἱ Μυροφόρες στὸ Μνῆμα. Τράπεζα. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰ.
39. Ὁ Θάνατος τοῦ δικαίου. Τράπεζα. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰ.
40. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Ἀνάσταση. Τράπεζα. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰ.
41. Ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης. Τράπεζα. Γύρω στὸ 1200.
42. Ἅγιος Κυπριανός. Τράπεζα. Γύρω στὸ 1200.
43. Σπήλαιο Ἀποκαλύψεως. Ἐσωτερικό.
44. Ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο. Σπήλαιο Ἀποκαλύψεως. Τελευταία εἰκοσαετία 12ου αἰ.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

1. Ἡ Παραβολὴ τῶν δέκα παρθένων. (Λεπτομέρεια. Βλ. καὶ εἰκ. 8, 9, 10).
2. Ὅσιος Χριστόδουλος. (Λεπτομέρεια). Καθολικό. Γύρω στὸ 1600.
3. Ἕνας ὅσιος. (Λεπτομέρεια). Καθολικό. Γύρω στὸ 1600.
4. Ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο. Καθολικό. Γύρω στὸ 1600.
5. Σκηνὲς ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Γέννησης. Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ. Γύρω στὸ 1600.
6-7. Ἡ Βρεφοκτονία. (Λεπτομέρειες). Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ. Γύρω στὸ 1600.
8. Ἡ Παραβολὴ τῶν δέκα παρθένων. Ἐσωνάρθηκας καθολικοῦ. Γύρω στὸ 1600. (Βλ. καὶ εἰκ. 1, 9, 10).
9-10. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 8.

ΕΙΚΟΝΕΣ

1. Ἅγιος Νικόλαος. (Εἰκόνα ψηφιδωτή). 11ος αἰ. (Βλ. καὶ εἰκ. 2,3).
2-3. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 1.
4. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Ἡ «προσκύνησις» τῆς Μονῆς. 12ος καὶ 15ος αἰ.
5. Ἅγιος Θεόδωρος ὁ Τήρων. Γύρω στὸ 1200.
6. Ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος. Περίπου 1260–1270.
7. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. 1480–1500. (Βλ. καὶ εἰκ. 8).
8. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 7.
9. Ἡ Σταύρωση. Μονὴ Εὐαγγελισμοῦ. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰ.
10. Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰ. (Βλ. καὶ εἰκ. 11, 12).
11-12. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 10.
13. Ἅγιος Νικόλαος. Πρῶτο μισὸ 15ου αἰ.
14. Ὁ Ἀσπασμὸς Πέτρου καὶ Παύλου. Τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου (;). Τελευταῖες δεκαετίες 15ου αἰ.
15. Ὁ ἅγιος Νικόλαος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του. Μέσα 15ου αἰ.
16. Παναγία καὶ ἁγία Αἰκατερίνα. Τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου. Δεύτερο μισὸ 15ου αἰ.
17. Παναγία Παντάνασσα. Τοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Ρίτζου. Δεύτερο μισὸ 15ου αἰ.
18. Χριστὸς Παντοκράτωρ. Τοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Ρίτζου. Δεύτερο μισὸ 15ου αἰ. (Βλ. καὶ εἰκ. 20).
19. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Γύρω στὸ 1500.
20. Προτομὴ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. (Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν εἰκ. 18).
21. Παναγιάριο. Παναγία μεταξὺ σεβιζόντων ἀγγέλων – Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Τοῦ ζωγράφου Νικολάου Ρίτζου (;). Τέλος 15ου αἰ.
22. Ἄκρα Ταπείνωση. Τοῦ ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη (;). Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς. 1480–1500.
23. Ἡ Ἔγερση τοῦ Λαζάρου – Ἡ Βαϊοφόρος. (Διπλὴ εἰκόνα). Τέλος 15ου αἰ.
24. Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ ἁγίου Μιχαήλ. Γύρω στὸ 1500.
25. Ὑπαπαντή. Τέλος 15ου αἰ.
26. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο. Ναὸς Ἁγίας Αἰκατερίνας. Μέσα 16ου αἰ.
27. Εἰσόδια τῆς Παναγίας – Ὑπαπαντή. (Διπλὴ εἰκόνα). Τοῦ ζωγράφου Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Μονὴ Εὐαγγελισμοῦ. 1535–1592/3. (Βλ. καὶ εἰκ. 28).
28. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 27.

29. Τρίπτυχο τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα. Ἐσωτερική ὄψη. Γύρω στὸ 1596. (Βλ. καὶ εἰκ. 30-34).
30-34. Ὄψεις τοῦ Τριπτύχου, εἰκ. 29.
35. Ἡ Ἀποκάλυψη. Τὸ Ὅραμα τοῦ Ἰωάννη. Τοῦ ζωγράφου Θωμᾶ Βαθᾶ. Σπήλαιο Ἀποκαλύψεως. Γύρω στὸ 1596. (Βλ. καὶ εἰκ. 36).
36. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 35.
37. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του. Πρῶτες δεκαετίες 17ου αἰ.
38. Οἱ Τρεῖς Ἱεράρχες. Τοῦ ζωγράφου Ἱερεμία Παλλαδᾶ. Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς. Πρῶτο μισὸ 17ου αἰ.
39. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 40.
40. Δέηση μὲ τὸν ἅγιο Ἀνδρέα καὶ τὴν ἁγία Παρασκευή. Τοῦ ζωγράφου Ἰωάννου ἱερέως Ἀπακᾶ. Γύρω στὸ 1600. (Βλ. καὶ εἰκ. 39).
41. Ὁ Ἐνταφιασμὸς τοῦ Χριστοῦ. Ναὸς Ὑπαπαντῆς. 1620–1645.
42. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 43.
43. Ὁ ἅγιος Εὐστάθιος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του. Ναὸς Παναγίας Ἐλεημονητρίας. 1620–1640. (Βλ. καὶ εἰκ. 42).
44. Ὁ ἅγιος Ὀνούφριος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του. Τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουὴλ ἱερέως Σκορδίλη. 1650–1670.
45. Οἱ πέντε ἅγιοι τῆς Σεβαστείας. Τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουὴλ ἱερέως Σκορδίλη. 1650–1670.
46. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 47.
47. «Ἐπί σοὶ χαίρει». Τοῦ ζωγράφου Θεοδώρου Πουλάκη. 1670–1690. (Βλ. καὶ εἰκ. 46, 48, 49, 50, 51).
48-51. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 47.
52. Ὁ ὅσιος Χριστόδουλος μὲ ὁμοίωμα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Θεολόγου. Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, παρεκκλήσιο Θεολόγου. 1610–1629.
53. Παναγία ἔνθρονη μὲ τρεῖς ἀφιερωτές. Ναὸς Παναγίας Ἐλεημονητρίας. 1590.

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΑ ΑΜΦΙΑ

1. Ἀέρας. Παράσταση Θρήνου. Τῆς κεντήτριας Μαριώρας. Ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1753.
2. Ἐπιτάφιος μὲ παράσταση τοῦ Χριστοῦ-Ἀμνοῦ. 15ος αἰ.
3. Ἐπιτάφιος μὲ παράσταση τοῦ Χριστοῦ-Ἀμνοῦ. 1460.
4. Ἀέρας. Παράσταση Θρήνου μὲ πλούσιο ἀνθικὸ διάκοσμο. Τῆς κεντήτριας Φλοροῦς. 1703. (Βλ. καὶ εἰκ. 5, 6).
5. Δισκοκάλυμμα. Ἄκρα Ταπείνωση. Τῆς κεντήτριας Φλοροῦς (;). Περίπου 1703. (Βλ. καὶ εἰκ. 4, 6).
6. Ποτηροκάλυμμα. Ὁ Βασιλεὺς τῆς Δόξης μέσα στὸ Ποτήριο – Ἀνάσταση. Περίπου 1703. (Βλ. καὶ εἰκ. 4, 5).
7. Κάλυμμα τῆς λάρνακας τοῦ ὁσίου Χριστοδούλου. Τῆς κεντήτριας Σοφίας. Ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1749.
8-9. Τὸ ἐπιτραχήλιο τῶν Ἱεραρχῶν. (Λεπτομέρειες).
10. Τὸ ἐπιτραχήλιο μὲ τὶς Ἑορτές. 15ος αἰ.
11. Ἐπιτραχήλιο. Πέτρος καὶ Παῦλος. (Λεπτομέρεια). Ἐργαστήριο τῆς Κρήτης. 1728.
12. Λέντιο μὲ ἀνθικὸ διάκοσμο. Θυρεὸς τῆς οἰκογένειας Καλλέργη. Ἐργαστήριο τῆς Κρήτης. 18ος αἰ.
13. Σταυρόσχημο ἐπίθημα ὠμοφορίου. Εὐαγγελισμὸς καὶ τέσσερις προφῆτες. 15ος αἰ.
14. Σταυρόσχημο ἐπίθημα ὠμοφορίου. Σταύρωση καὶ οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές. Τῆς κεντήτριας Μαριώρας. 1746.
15. Πόλος ὠμοφορίου. Παράσταση πλανηθέντος προβάτου. Ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1732.
16. Ἐπιγονάτιο. «Ὁ Ἀναπεσών». 15ος αἰ.
17. Ἐπιγονάτιο. Τὸ Τρίμορφο (Χριστὸς «ὁ τῆς μεγάλης βουλῆς ἄγγελος»). 17ος αἰ.
18. Ἐπιγονάτιο. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκὰς καὶ μετάλλια μὲ τὴ Θεοτόκο καὶ ἁγίους. 17ος αἰ.
19. Ἐπιγονάτιο. Παράσταση τοῦ Νιπτῆρος. 1600.
20. Ἐπιγονάτιο. Ἡ Ἀποκάλυψη. Τὸ Ὅραμα τοῦ Ἰωάννη. Ὁ ὅσιος Χριστόδουλος προσφέρει τὸ ναό. 1787.
21. Ἐπιγονάτιο. Εἰς Ἅδου Κάθοδος. Βυζαντινὴ εἰκονογραφία, δυτικὴ τέχνη.
22. Ἐπιγονάτιο. Ἡ Ἁγία Τριάδα. Τῆς κεντήτριας Εὐσεβίας. Ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης. 1734. (Βλ. καὶ εἰκ. 23).
23. Ζεῦγος ἐπιμανικίων. Εὐαγγελισμός. (Βλ.καὶ εἰκ. 22).
24-25. Μίτρα. Εἰς Ἅδου Κάθοδος – Χορὸς τῶν σεραφείμ.
26-27. Μίτρα μοναχικοῦ σχήματος. Ὁ Χριστὸς Μέγας Ἀρχιερεύς – Δικέφαλος ἀετός. 1682.
28. Σάκκος. Μέσα 18ου αἰ.

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΡΓΥΡΟΧΟΪΑ

1. Ἑξαπτέρυγο. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, συρματερό. Ὕψ. 67,5 ἑκ. 1468.
2. Θυμιατήριο. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χυτό. Ὕψ. 28 ἑκ. Δυτικὸ ἐργαστήριο. 14ος–15ος αἰ.
3. Πολυκάντηλο. Ἀσήμι χυτό, χαρακτό. Ὕψ. 21,5 ἑκ. Ἔργο τοῦ Γεράσιμου. 1685.
4. Λιβανωτός. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 22,5 ἑκ. Βενετία. 16ος αἰ.
5. Κατζί. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, διάτρητο, χαρακτό. Ὕψ. 18,5 ἑκ. Σμύρνη (;). Γύρω στὸ 1760.
6. Μανουάλι. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 57 ἑκ. Σμύρνη. 1759.
7. Μανουάλι. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 51,5 ἑκ. Βενετία. 18ος αἰ.
8. Καντήλα. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 57,5 ἑκ. Βενετία. Ἀρχὲς 18ου αἰ.
9. Καντήλα. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, διάτρητο, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 46,5 ἑκ. Σμύρνη. 1770.
10. Καντήλα. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, διάτρητο, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 50 ἑκ. Βουκουρέστι. 1786.
11. Καντήλα. Ἀσήμι σφυρήλατο, διάτρητο, χαρακτό. Ὕψ. 14 ἑκ. 16ος–17ος αἰ.
12. Μικρὸς μαστραπάς. Ἀσήμι σφυρήλατο, χαρακτό, σκαλιστό, χυτό. Ὕψ. 12,5 ἑκ. 16ος αἰ.

13. Θυμιατήριο. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χυτό. Ὕψ. 30,5 ἑκ. Κωνσταντινούπολη (;). 1713.
14. Δικηροτρίκηρα. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 29,3 ἑκ. καὶ 36,3 ἑκ. Ἀρχὲς 19ου αἰ.
15. Μαστραπάς. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 19,5 ἑκ. Μπρασόβ (;). 17ος αἰ.
16. Κιβώτιο. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 40 ἑκ. 1757. (Βάση: Βενετία. 16ος αἰ.)
17-18. Σταυρὸς λιτανείας. Ἀσήμι μὲ ἐπιχρυσώματα, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 58,5 ἑκ. Γύρω στὸ 1500 (;).
19. Σταυρός. Ξύλο, ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χυτό. Ὕψ. 58,9 ἑκ. 1711.
20. Σταυρὸς ἁγιασμοῦ. Ξύλο, ἀσήμι ἐπίχρυσο, συρματερό, χυτό. Σμάλτα, πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Ὕψ. 30 ἑκ. Μόσχα. 1725.
21. Σταυρὸς ἁγιασμοῦ. Ξύλο, ἀσήμι ἐπίχρυσο, χυτό. Συρματερὰ κοσμήματα σὲ σμαλτωμένο κάμπο, σμάλτα λακκωτά, πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Ὕψ. 27,5 ἑκ. Ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης (;). Δεύτερο μισὸ 17ου αἰ.
22. Ἐξαπτέρυγο. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό. Ὕψ. 45,5 ἑκ. Τέλος 17ου αἰ.
23-24. Ἐγκόλπιο. Ἀσήμι ἐπίχρυσο. Πολύτιμες πέτρες, κοράλια, σμάλτα ζωγραφισμένα. Ὅλ. ὕψ. 17 ἑκ. Κεντρικὸς λίθος (χάραξη): 13ος–15ος αἰ. Δέσιμο: Μόσχα (;). Ἀρχὲς 18ου αἰ.
25-26. Ἐγκόλπιο. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, χαρακτό. Πολύτιμες πέτρες, σμάλτα ζωγραφισμένα. Μεγ. διάμ. 10,5 ἑκ. Κωνσταντινούπολη (;). 1686–1711.
27. Μίτρα. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, φουσκωτό, σκαλιστό, συρματερό, χυτό. Πολύτιμες πέτρες, σμάλτα. Ὕψ. 26 ἑκ. 1708–1714 (;).
28. Πατερίτσα. Ἀσήμι χυτό μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, χαρακτό· ἀσήμι συρματερό. Σμάλτα, ἐλεφαντόδοντο, μάργαρο, ταρταρούγα, πολύτιμες(;) πέτρες. Ὕψ. 1,62 μ. 1733.
29. Πατερίτσα. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, χυτό, χαρακτό. Πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Ὕψ. 1,72 μ. 1615–1628.
30. Πατριαρχικὴ πατερίτσα. Ἔργο τοῦ Μιχαλάκη Φραντζῆ. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, χυτό. Διαφανῆ καὶ ἀδιαφανῆ σμάλτα, διαμάντια. Ὕψ. 1,70 μ. Κωνσταντινούπολη. 1677.
31. Σταυρὸς ἁγιασμοῦ. Ξύλο, ἀσήμι ἐπίχρυσο, χυτό, συρματερό, κοκκιδωτό. Σμάλτα, πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Ὕψ. 21 ἑκ. Δεύτερο μισὸ 18ου αἰ.
32. Σταυρὸς εὐλογίας. Ξύλο, ἀσήμι, συρματερὰ κοσμήματα. Σμάλτα, μαργαριτάρια, τουρκουάζ, πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Ὕψ. 22,7 ἑκ. Δεύτερο μισὸ 17ου αἰ.
33-34. Ἀρτοφόριο. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό. Πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα. Ὕψ. 66,5 ἑκ. Γύρω στὸ 1800.
35-36. Ἐπιστήθιος σταυρός – λειψανοθήκη. Χρυσὸς σφυρήλατος, φουσκωτός, σκαλιστός. Μαργαριτάρια, τουρκουάζ, πολύτιμες πέτρες. Ὕψ. 13 ἑκ. Γεωργία. 16ος αἰ. (;).
37. Ἐγκόλπιο. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό. Διάμ. 6,4 ἑκ. 15ος αἰ. (;).
38. Εἰκόνα μὲ ἀσημένια ἐπένδυση. Ξύλο, ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό. Μαργαριτάρια, τουρκουάζ, πολύτιμες (;) πέτρες. Ὕψ. 32 ἑκ. Ρωσία. 17ος αἰ.
39-40. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 41.
41. Ἅγιο ποτήριο. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 54,5 ἑκ. Βενετία. 16ος αἰ. (Βλ. καὶ εἰκ. 39, 40).
42. Ἅγιο ποτήριο. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, διάτρητο, χαρακτό. Ὕψ. 23,5 ἑκ. Σμύρνη (;). 1756.
43. Ἅγιο ποτήριο. Ἔργο τοῦ Πανάγου. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, χυτό. Πέτρες ἀπὸ ὑαλόμαζα, νιέλλο. Ὕψ. 23 ἑκ. 1676.
44. Ἅγιο ποτήριο. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, συρματερό. Σμάλτα. Ὕψ. 21,7 ἑκ. 1753.
45. Κάλυμμα Τετραευαγγελίου. Ἔργο τοῦ Θωμᾶ Χρυσοχόου. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό. Ὕψ. 10,5 ἑκ. Καρυὲς Ἁγίου Ὄρους. 1847.
46-47. Κάλυμμα εὐαγγελίου. Ἔργο τοῦ G. May II (1688–1712). Ἀσήμι ἐπίχρυσο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Ὕψ. 37,6 ἑκ. Μπρασόβ. 1697.
48-49. Κάλυμμα εὐαγγελίου. Ἀσήμι ἐπίχρυσο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό. Ὕψ. 37,7 ἑκ. Βουκουρέστι. 1787.
50-51. Κάλυμμα εὐαγγελίου. Βελοῦδο, ἀσήμι ἐπίχρυσο, φουσκωμένο σὲ μήτρα, σκαλιστό. Ὕψ. 35 ἑκ. Γύρω στὸ 1815.
52. Λειψανοθήκη. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό. Μάργαρο, πολύτιμες (;) πέτρες. Μῆκ. 35 ἑκ. Μόσχα. Γύρω στὸ 1718.
53. Ἐπένδυση τῆς λάρνακας τοῦ Ὁσίου Χριστοδούλου. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό. Μῆκ. 1,795 μ. Σμύρνη. 1796.
54. Λειψανοθήκη. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό. Μῆκ. 28,8 ἑκ. 1784.
55. Δίσκος. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό. Διάμ. 36,5 ἑκ. Κωνσταντινούπολη (;). 1820–1830.
56. Λεκάνη ἁγιασμοῦ. Ἀσήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό, χυτό. Μεγ. διάμ. 73 ἑκ. Βενετία. 1672–1693.
57. Εἰκόνα μὲ ἀσημένια ἐπένδυση. Ἔργο τοῦ Ἰωάννη Πελοποννησίου. Ἀσήμι μερικὰ ἐπιχρυσωμένο, σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό, χαρακτό. Ὕψ. 59 ἑκ. 1738.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

1. Κώδικας 81. Τετραευαγγέλιο. 22 × 16 ἑκ. 1333/4. (Βλ. καὶ εἰκ. 41-45).
2-4. Κώδικας 171. Τὸ βιβλίο τοῦ Ἰώβ. 37 × 25,5 ἑκ. 9ος αἰ.
5-8. Κώδικας 33. Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ. 43,5 × 34 ἑκ. 941.
9-14. Κώδικας 70. Εὐαγγελιστάριο. 26,5 × 18,5 ἑκ. Ἀρχὲς 10ου αἰ.
15-16. Κώδικας 72. Τετραευαγγέλιο. 30,3 × 23,5 ἑκ. Δεύτερο μισὸ 10ου αἰ.
17-18. Κώδικας 79. Εὐαγγελιστάριο. 32,5 × 25,8 ἑκ.
19. Κώδικας 45. Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ. 33,4 × 23,3 ἑκ. Μέσα 11ου αἰ.
20-24. Κώδικας 274. Τετραευαγγέλιο. 14,8 × 11 ἑκ. Πρῶτο μισὸ 12ου αἰ.
25-34. Λειτουργικὸ εἰλητάριο, ἀρ. 707. Ἡ Λειτουργία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου καὶ τῶν Προηγιασμένων. 582,5 × 21 ἑκ. Ἀρχὲς 13ου αἰ.
35-38. Κώδικας 80. Τετραευαγγέλιο. 25,5 × 19,5 ἑκ. Ἀρχὲς 13ου αἰ.
39-40. Κώδικας 82. Τετραευαγγέλιο. 18,8 × 14 ἑκ. Ἀρχὲς 14ου αἰ.
41-45. Κώδικας 81. Τετραευαγγέλιο. 22 × 16 ἑκ. 1333/4. (Βλ. καὶ εἰκ. 1).

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

1. Εὐαγγέλιο (Πορφυροῦς κώδικας 67, φ. 22ᵛ). Μεγαλογράμματη βιβλικὴ γραφή. 6ος αἰ.
2. Εὐαγγελιστάριο (κώδικας 69, φ. 138ᵛ). Μεγαλογράμματη ἀγκυλωτὴ ὀρθια γραφή. 9ος αἰ.
3. Ὁμιλίες Γρηγορίου Θεολόγου (κώδικας 40, φ. 71ᵛ). Μικρογράμματη γραφὴ μὲ σχόλια στὰ περιθώρια. 10ος–11ος αἰ.
4. Ὁμιλίες Ἰωάννου Χρυσοστόμου (κώδικας 138, φ. 143ᵛ). Μικρογράμματη μικρὴ γραφή. 988.
5. Ὕμνοι Ρωμανοῦ Μελωδοῦ (κώδικας 212, φ. 121). Μικρογράμματη γραφή. 11ος αἰ.
6. Ὁμιλίες Γρηγορίου Θεολόγου (κώδικας 33, φ. 7). Μικρογράμματη γραφὴ σὲ τρίστηλο μὲ σχόλια σὲ μεγαλογράμματη. (Λεπτομέρεια). 941.
7. Στιχηράριο (κώδικας 222, φ. 254). Μικρογράμματη γραφὴ μὲ παλαιὰ παρασημαντική. 12ος αἰ.
8. Θεία Λειτουργία Χρυσοστόμου (εἰλητάριο 720, κόλλημα 10). Μικρογράμματη γραφή. 15ος αἰ.
9. Ἰδρυτικὸ χρυσόβουλλο τοῦ Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ μὲ ὑπογραφή. Ἀπρίλιος 1088.
10. Χρυσόβουλλο τοῦ Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ μὲ χρυσὴ βούλα. Ἀπρίλιος 1088.
11. Πρακτικὸ παραδόσεως Πάτμου. Εἰλητάριο. Αὔγουστος 1088.
12. Καταγραφὴ ἐγγράφων τῆς Μονῆς. Τέλος 12ου – ἀρχὲς 13ου αἰ.
13. Πράξη τοῦ σεκρέτου τῆς θαλάσσης. Ὀκτώβριος [1195].
14. Δύο γραφὲς τοῦ «ἐπὶ τοῦ κανικλείου». Αὔγουστος [1273].
15-16. Μολύβδινη σφραγίδα. 1251.
17. Ἔγγραφο τοῦ Δόγη της Βενετίας. 20 Ἰουνίου 1590.
18. Ἔγγραφο τοῦ Μεγάλου Μαγίστρου. 14 Ἰουνίου 1613.
19. Ἀντίγραφο ὁρισμοῦ Μωάμεθ Β΄ τοῦ Πορθητοῦ. 1454.
20. Γράμμα τοῦ τσάρου Ἀλεξίου Μιχαήλοβιτς. 1656.
21. «Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων» μὲ ἐπιζωγραφημένα ἀρχικὰ καὶ χειρόγραφα σχόλια. Φλωρεντία 1494.
22. «Γραμματικὴ Εἰσαγωγή» Θεοδώρου Γαζῆ μὲ σχόλια καὶ κτητορικὸ σημείωμα. Ἄλδος Μανούτιος , 1495.
23. «Κλεομήδους Κυκλικὴ Θεωρία» μὲ κτητορικὰ σημειώματα. Παρίσι 1539.
24. Ἑρμηνεία στὸ τέταρτο βιβλίο τῆς Γραμματικῆς τοῦ Γαζῆ, τοῦ Δανιὴλ Κεραμέως. Βενετία 1785.
25. «Εὐαγγελικὴ Σάλπιγξ», τοῦ Μακαρίου Καλογερᾶ μὲ κτητορικὸ σημείωμα. Λιψία 1765.
26. «Ἑρμηνεία εἰς τὸ κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγέλιον», τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου μὲ κτητορικὸ σημείωμα. [Χαϊδελβέργη] 1603.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Τὸ εὑρετήριο περιλαμβάνει τὰ κύρια ὀνόματα καὶ τὰ τοπωνύμια τοῦ τόμου. Δὲν περιλαμβάνονται τὰ ὀνόματα τῶν ἁγίων, οἱ λέξεις Πάτμος καὶ Μονὴ Ἰωάννου Θεολόγου ὅπως καὶ οἱ ὀνομασίες τῶν ἐπὶ μέρους κτισμάτων τῆς Μονῆς. Δὲν εὑρετηριάσθηκαν οἱ ὑπότιτλοι τῶν εἰκόνων, ἡ βιβλιογραφία καὶ οἱ σημειώσεις.

Α

Ἀβδού (Κρήτη), 112
Ἀγαθάγγελος, ἐπίσκοπος Καρυουπόλεως, 222, 232, 233
Ἀγάθη, μοναχή-κεντήτρια, 191
Ἀγάπιος, ἱερομόναχος, 232
Ἀγαρηνοί, 10
Ἄγγελος, ζωγράφος, 59, 106, 113, 114
Ἄγγελος Ἀκοτάντος, ζωγράφος, 113
Ἄγγελος Ἀλέξιος, αὐτοκράτωρ, 333
Ἄγγελος Ἰσαάκιος, αὐτοκράτωρ, 333
Ἀγγλία, 329, 345
Ἁγία Αἰκατερίνα, ναός (Χώρα), 118
Ἁγία Αἰκατερίνη, ναός (Σινᾶ), 329
Ἁγία Σοφία, ναός (Κωνσταντινούπολη), 189
Ἅγιοι Ἀνάργυροι, ναός (Καστοριά), 63, 66, 108
Ἅγιοι Ἀπόστολοι, μετόχι (Κάλυμνος), 68
Ἅγιοι Τόποι, 69
Ἅγιον Ὄρος, 13, 16, 224, 239, 240, 285, 288, 294, 332, 334
Ἅγιος Γεώργιος, ναός (Κουρμπίνοβο), 293
Ἅγιος Γεώργιος τῶν Ἀπορθιανῶν, ναός (Χώρα), 33
Ἅγιος Δημήτριος, ναός (Βλαδιμίρ), 68
Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος, μετόχι (Λέρος), 68
Ἅγιος Κλήμης, ναός (Ἀχρίδα), 66
Ἅγιος Νικόλαος Κασνίτση, ναός (Καστοριά), 63, 108
Ἅγιος Νικόλαος, ναός (Μεγίστη), 192
Ἅγιος Παντελεήμων, μετόχι (Κέα), 338
Ἅγιος Σάββας, Λαύρα (Παλαιστίνη), 287, 289
Ἀγκώνα, 113
Ἀγώνας 1821, βλ. Ἐπανάσταση Ἑλληνική
Ἀθανάσιος, ἡγούμενος, 222, 231
Ἀθανάσιος, πατριάρχης Ἀντιοχείας, 57, 68
Ἀθήνα, 109
Ἄθως, βλ. Ἅγιον Ὄρος
Αἰγαῖο, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 25, 29, 35, 68, 200, 224, 225, 235, 240, 328, 332, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 343, 345
Αἴγινα, 66, 126
Αἰκατερίνη Μεγάλη, 222, 238
Ἁι-Στράτηγος Μπουλαρίων, ναός (Μάνη), 60
Αἴσωπος, 344
Ἀλεμσάχ, γιὸς Βαγιαζὴτ Β΄, 339
Ἀλεξάνδρεια, 199
Ἀλεξέγιεβιτς Θεόδωρος, γιὸς τσάρου Ἀλεξίου Μιχαήλοβιτς, 339
Ἀλεξέγιεβιτς Πέτρος Α΄, τσάρος, 339
Ἀμαλφῆτες, 11
Ἀμβέρσα, 345
Amboise Emeri d', Μέγας Μαΐστωρ, 338
Ἀμμώνιος, 341
Ἄμστερνταμ, 345
Ἀνδρόνικος Β΄, βλ. Παλαιολόγος
Ἀνδρόνικος Γ΄, βλ. Παλαιολόγος
Ἄνθιμος Κεφαλληναῖος, ἱερομόναχος, 239
Ἄνθιμος, μητροπολίτης Τυρνάβου, 196
Ἀνυφαντῆ, οἰκογένεια, 122
Ἀπακὰς Ἰωάννης, ἱερέας-ζωγράφος, 106, 121
Ἀπακουὴ τοῦ Μαλανδράκη, βλ. Ὑπαπαντὴ
Ἀποκόρωνας (Κρήτη), 105
Ἀπόλλωνα (Ρόδος), 225
Ἀπολλώνιος, 344
Ἄραβες, 282
Ἀρέθας Καισαρείας, 329
Ἄρειος, 107
Ἀρετή, μοναχή-κεντήτρια, 191
Ἀριστοτέλης, 13, 341, 344
Ἀριστοφάνης, 344
Ἀρκιοί, νησί, 57
Ἀρσένιος, ἡγούμενος, 224
Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία, 59
Ἀττάλεια, 123
Ἀχρίδα, 66, 195
Aubusson Pierre d', 225
Augsburg (Γερμανία), 229

Β

Βαγιαζὴτ Β΄, σουλτάνος, 339
Βαθὰς Θωμᾶς (ἢ Βαθὺς Τωμίας), ζωγράφος, 106, 120, 121, 187
Βαλκανικὴ (Βαλκάνια), 20, 127, 227, 230
Βαλτιμόρη, βλ. Μουσεῖα
Barskij Βασίλειος, 29
Βασιλεία, 345, 346
Βασίλειος Κουταληνός, ἱερομόναχος, 342
Βατικανό (κῶδικες), 107, 108, 289, βλ. καὶ Βιβλιοθῆκες
Βενδότης Γ., ἐκδότης, 345
Βενετία, 12, 16, 18, 29, 33, 121, 126, 222, 225, 229, 333, 338, 339, 342, 344, 345
Βενετίας Ἰνστιτοῦτο, 124
Βενετοί, 11, 12, 105, 106, 224
Βησσαρίων (λειψανοθήκη), 111
Βιβλιοθῆκες· Biblioteca Vaticana (Ρώμη), 289, 331· Bibliothèque Nationale (Παρίσι), 60, 280, 289, 331· Bodleian Library (Ὀξφόρδη), 289· Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη (Ἀθήνα), 291
Βιέννη, 114, 117, 187, 196, 280, 331, 343, 345
Βιζύη, 196
Βλαδιμίρ (Ρωσία), 68
Βλαχέρνες, ναός (Κωνσταντινούπολη), 189
Βλαχία, 127, 222, 230, 238, 339
Βλαχομπογδανία, 127
Βοΐλας Εὐστάθιος, πρωτοσπαθάριος, 185
Βολταῖρος (Voltaire), 342, 345
Βόρτολης Α., 345
Βουδαπέστη, βλ. Μουσεῖα
Βουκολέοντα λιμάνι (Κωνσταντινούπολη), 191
Βουκουρέστι, 238, 345
Βούλγαρης Εὐγένιος, 343
Βουλγαρία, 68
Brîncoveanu Κωνσταντίνος, ἡγεμόνας Βλαχίας, 230
Βυζάντιο, 10, 11, 12, 15, 16, 28, 68, 185, 186, 187, 188, 192, 196, 282, 327, 334

Γ - C

Γαβριήλ, ἱερομόναχος, 191
Γαζὴς Θεόδωρος, 344
Γαληνός, 344
Γαλιλαῖος, 345
Caretto Fabritio de, Μέγας Μαΐστωρ, 338
Cavallo G., 280
Γαῦδος, νησί, 123
Γενεύη, 345
Γένοβα, 12
Γεράσιμος, κεντητής, 194
Γεράσιμος, μητροπολίτης Παλαιῶν Πατρῶν (πρώην μητροπολίτης Θηβῶν), 187, 195, 196, 197, 234
Γεράσιμος, μοναχός-τεχνίτης, 223, 227
Γεράσιμος ὁ Βυζάντιος, ἱερομόναχος καὶ διδάσκαλος Πατμιάδας, 342, 344, 345
Γερμανία, 229, 231, 345
Γερμανός, ἡγούμενος, 189, 224, 337
Γερμανός, ἱερομόναχος, 67
Γεωργία, 18, 107
Γιάνκα, ρωσίδα πριγκίπισσα, 186
Γιαροσλάβ (Ρωσία), 230
Cicogna Pasqual, δούκας, 338
Γιουγκοσλαβία, 117, 237
Γκίκα Μαρία, 238
Γκισκάρδος Ροβέρτος, 12
Clarke E.D., 342, 344
Γλυκὴς Ν., 345
Cluny, μονή, 10
Γρηγόριος, μητροπολίτης Διδυμοτείχου, 229
Γρηγόριος XIII, πάπας, 225
Γρηγόριος, ποιμὴν Ἀθηνῶν, Λέσβιος, 196

Δ - D

Δαλασσηνὴ Ἄννα, 11, 333
Δαλματία, 121
Δαμασκηνὸς Μιχαήλ, ζωγράφος, 106, 119, 121, 122, 126
Δανιήλ, μάστορας, 33
Δανιήλ, μητροπολίτης Σεβαστείας, 187, 196, 222, 237, 238
Δανιήλ, μοναχός-γραφέας, 280, 282
Δανιὴλ Κεραμεύς, μοναχός (διευθυντὴς Πατμιάδας), 342, 345
Δανιὴλ Κρητικός, μοναχός, 107
Δαφνί, βλ. Μονὲς
Δημοσθένης, 344
Διδυμότειχο, 229
Diehl Charles, 185
Διόδωρος Σικελιώτης, 329
Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, 61
Διονύσιος Δ΄, πατριάρχης, 228, 234
Δούκας Μιχαὴλ Ζ΄ αὐτοκράτωρ, 333
Dürer A., ζωγράφος, 121
Δωδεκάνησος, 224

Ε

Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη (Ἀθήνα), βλ. Βιβλιοθῆκες
Ἐθνικὸ Ἵδρυμα Ἐρευνῶν, 334, 340
Εἰρήνη, μοναχή-κεντήτρια, 191
Εἰρηνούπολη, 222
Ἑλβετία, 345
Elzevier, ἐκδότες, 345
Ἑλληνικὸ Κολλέγιο (Ρώμη), 225
Ἐνετοί, βλ. Βενετοὶ
Ἐπανάσταση Ἑλληνική, 33, 34, 340, 343
Ἑπτάνησος, 191
Ἐρανιστής (περιοδικό), 340
Ἐρζεγοβίνη (-α), 114, 237
Ἐσκοριάλ (κώδικας), 113
Εὔβοια, 67, 333, 336
Εὐθύμιος Κοντολέος, μοναχός, 229
Εὐριπίδης, 341
Εὐσεβία, κεντήτρια, 197, 198
Εὐστάθιος, μητροπολίτης Θεσσαλονίκης, 329
Εὐφρόσυνος, ἱερέας-ζωγράφος, 116
Ἔφεσος, 10, 191
Ἐφορεία Ἀρχαιοτήτων Δωδεκανήσου, 34
Ἐφραὶμ ὁ Σῦρος, 192

Ζ

Ζαγαρομμάτης Γεώργιος, πρωτοβεστιαρίτης, 336
Ζαγκόρσκ (Ρωσία), 186
Ζάκυνθος, 114, 232, 340
Ζαχαρίου Φ., συντηρητής, 107-115, 117-121, 123-126
Ζυρίχη, 345
Ζώναρὰς Ἰωάννης, 346
Ζωοδόχος Πηγή (Μπαλουκλής), ἁγίασμα (Κωνσταντινούπολη), 62
Ζωσιμᾶ ἀδελφοί, 343

F

Fénelon F., 345
Fetiye Camii, βλ. Παμμακάριστος

G

Gallo Andrea, 346
Giotto, ζωγράφος, 123
Giuliani, ἐκδότες, 345
Giunti, ἐκδότες, 345
Goldoni C., 345
Gouffier-Choiseul, 342
Gradenigo Pietro, δόγης, 339
Guarinus Favorinus (Βαρῖνος), Λεξικό, 344
Gyraldus Lilius, 346

Η

Ἡράκλειο (Κρήτη), 106, 114, 121, 337

Θ

Θάρι, 61
Θεοδόσιος, μοναχός, 68
Θεοδόσιος, πρωτοσύγκελος, 236
Θεοδοσίου Δ. καὶ Π., ἐκδότες, 345
Θεοδώρα Παλαιολογίνα, σύζυγος Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου, 333, 334
Θεόδωρος, ζωγράφος, 106
Θεόκτιστος, ἡγούμενος, 337
Θεοτόκης Νικηφόρος, 343
Θεοφάνης, ζωγράφος, 116, 118, 119
Θεσσαλονίκη, 12
Θῆβαι, 196, 234

Ι

Ἰάκωβος, ἡγούμενος, 339
Ἰάκωβος, μητροπολίτης Μύρων, 197
Ἰάκωβος Ἀναστασίου, ἱερομόναχος, 190, 222, 236, 237
Ἰάκωβος Σίφαντος, ἡγούμενος, 229
Ἰάσιο, 345
Ἱερόθεος Φλωρίδης, ἱερομόναχος- βιβλιοφύλακας, 344
Ἱεροσόλυμα, 15, 16, 18, 63, 68, 69, 116, 190, 191, 197, 278, 289, 330
Ἰκαρία, 332
Ἰκόνιο, 12
Ἰόνιο, 11, 12, 195
Ἰορδάνης, ποταμός, 287
Ἰσπανία, 339
Ἰταλία, 11, 117, 123, 225, 226, 280, 284, 341, 342, 346
Ἰταλοί, 12
Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννα, παρεκκλήσιο (Κωνσταντινούπολη), 62
Ἰωάννης, μητροπολίτης Ρόδου, 57, 68
Ἰωάννης Ἀντιοχείας, 11
Ἰωάννης Θ΄ Ἀγαπητός, πατριάρχης, 337
Ἰωάννης Πελοποννήσιος, τεχνίτης, 223, 235, 236
Ἰωάννης (Πόντιος), τεχνίτης, 223
Ἰωαννίτες Ἱππότες, 12, 13, 224, 225
Ἰωσὴφ Ἰασίτης, ἡγούμενος, 337

Κ

Καζάν (Ρωσία), 229
Καισάριος Γαλανάκης, μοναχός-τεχνίτης, 223
Κάιρο, 113
Καλαβρία, 19, 280, 282
Καλλέργη οἰκογένεια, 195
Καλλιέργης Ζαχαρίας, 344
Καλλίνικος, μητροπολίτης Σάμου, 237
Καλογερὰς Ποθητός, 229
Κάλυμνος, 68, 335, 340
Καντακουζηνὸς Κωνσταντίνος, 346
Καποδίστριας Ἰωάννης, 343
Καπουτσίνοι, 225
Καραντηνὸς Νικήτας, 337
Kariye Camii, βλ. Μονὲς
Κάρπαθος, 32, 192
Καρυές, 239
Καρυούπολη, 222, 232, 233
Καστοριά, 63, 66
Κάτω Χῶραι, 345
Κέα, 338
Κέντρο Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν, 334
Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν, 340
Κέρκυρα, 123, 126, 232
Κεφαλληνία, 126
Κίεβο, 107, 186
Κλόντζας Γεώργιος, ζωγράφος, 106, 120, 122, 126
Κόκκος Φραγκίσκος, 346
Κολοσσαί (Κρήτη), 338
Κολωνία, 345
Κομνηνὴ Ἄννα, 287, 334
Κομνηνοί, 199, 287
Κομνηνὸς Ἀλέξιος Α΄, αὐτοκράτωρ, 11, 12, 57, 68, 199, 277, 287, 333, 336
Κομνηνὸς Ἰσαάκιος, αὐτοκράτωρ, 289
Κομνηνὸς Ἰσαάκιος, σεβαστοκράτωρ, 287
Κομνηνὸς Ἰωάννης Β΄, αὐτοκράτωρ, 287, 333
Κομνηνὸς Μανουήλ, αὐτοκράτωρ, 191, 333
Κοραὴς Ἀδαμάντιος, 343
Κορκοῦτ, γιὸς Βαγιαζὴτ Β΄, 339
Κορνάρος Ἰωάννης, 113
Κορυδαλέας Θεόφιλος, 342, 346
Κουρμπίνοβο (Kurbinovo), 66, 108, 293
Κράλλης Μιχαήλ, 346
Κρεμλίνο, 228, 230
Κρήτη, 10, 12, 16, 18, 26, 32, 33, 69, 105, 106, 110, 111, 113, 114, 116, 120, 122, 123, 191, 194, 195, 225, 235, 333, 335, 337, 338, 339, 340, 342
Κρητικὸς Παναγιώτης, 344
Κριμαία, 195, 230, 339
Κριμπᾶ συλλογή, 114
Κυδωνίες (Μ. Ἀσία), 343
Κυκλάδες, 57, 124
Κυπριανός, πατριάρχης, 228, 234
Κύπρος, 18, 63, 284
Κύριλλος, ἐπίσκοπος Κυζίκου, 233
Κύριλλος Κατελανάκης, ἱεροδιάκονος, 346
Κωλέττης Ἰωάννης, 343
Κωνσταντίνος Μέγας, αὐτοκράτωρ, 107
Κωνσταντίνος Η΄ Πορφυρογέννητος, αὐτοκράτωρ, 199
Κωνσταντινούπολη, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 26, 62, 63, 69, 105, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 222, 224, 227, 228, 233, 235, 238, 277, 278, 280, 284, 287, 289, 291, 294, 335, 336, 341, 342, 345, 346
Κώς, 33, 68, 332, 333, 335, 338

Λ - L

Λαμπάρδοι, ζωγράφοι, 125
Λαμπάρδος Ἐμμανουήλ, ζωγράφος, 124
Λάσκαρης Ἰανός, 344
Λάσκαρης Κωνσταντίνος, 344
Λατίνοι, 10, 11, 190, 338
Λατινοκρατία, 11, 340
Λάτρος, ὄρος, 277, 332, 336, 337
Λαύρα (Μεγίστη, Ἅγιον Ὄρος), 121, 193, 334
Λειψώ, νησί, 57, 121, 335
Λεόντιος Β΄, ἡγούμενος Μονῆς καὶ πατριάρχης Ἱεροσολύμων, 63, 68, 69, 330
Λέρος, 57, 68, 335, 338
Λέσβος, 228
Λῆμνος, 333, 335
Λιμενίτης Ἀχίλλειος, 337
Λονδίνο, 345
Lorenzetti A., ζωγράφος, 123
Λούκαρης Κύριλλος, 123, 199
Λουκᾶς Χρυσοβέργης, πατριάρχης, 337
Λουκιανός, 344
Λυκία, 12, 191, 192

Μ

Μαθᾶς Νικόλαος, 32

Μαίανδρος, ποταμός, 335
Μακάριος Καλογεράς, ἱερομόναχος (ἱδρυτὴς Πατμιάδας), 190, 235, 341, 345
Μάνη, 60
Μανουήλ, μάστορας, 33
Μανούτιος Ἄλδος, ἐκδότης, 21, 344
Μαντζικέρτ (μάχη), 11
Μαρὰς Γρηγόριος, ἱερωμένος, 113
Μαρία, μοναχή-κεντήτρια, 191
Μαριώρα, κεντήτρια, 190, 191, 195, 196, 200
Martini Simone, ζωγράφος, 123
Μαστροστεφανής, μάστορας, 33
Ματθαῖος, μητροπολίτης Μύρων, 191, 192
Μαυριώτισσα, ναός (Καστοριά), 63, 66
May II Georg, τεχνίτης, 230
Μεγάλη Ἑλλάδα, 18
Μεγαλοκομνηνὴ Μαρία, 195
Μεγαλοκομνηνοί, 186
Μεγίστη (Καστελλόριζο), 192
Μένικος (Κρήτη), 337
Μερκούριος, ἱερομόναχος, 222
Μεσαρά (Κρήτη), 337
Μεσόγειος, 12, 13, 19, 20, 226, 278, 284, 341
Metastasio P., 345
Μετέωρα, 332
Μητροφάνης, ἱερέας, 229
Μιαούλη γένος, 113
Μικρὰ Ἀσία (Μικρασία), 10, 11, 12, 13, 18, 123, 192, 226, 227, 277, 280, 284, 332, 333, 334, 335, 336, 338
Μιλάνο, 344
Μίλητος, 10, 335, 336, 337, 338
Millet G., 193
Μισαὴλ, μητροπολίτης Διδυμοτείχου, 234
Μιχαὴλ Ἀτταλειάτης, πατρίκιος, 185
Μιχαήλοβιτς Ἀλέξιος, τσάρος, 339
Μολδαβία, 224, 339
Μολδοβλαχία, 186
Μολυβοκκλησιά, ναός (Ἅγιον Ὄρος), 125
Μονεμβασία, 186
Μονές· Ἁγίου Ἰωάννου Ἀρταμίτη (Ρόδος), 68· Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Στύλου (μετόχι, Κρήτη), 105, 225, 338, 339· Ἁγίου Παύλου (Ἅγ. Ὄρος), 239· Ἀρκαδίου (Κρήτη), 194, 195· Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ (Ρόδος), 61· Βατοπεδίου (Ἅγ. Ὄρος), 193· Γδερνέτο (Κρήτη), 122· Δαφνίου, 119· Διονυσίου (Ἅγ. Ὄρος), 125· Εὐαγγελισμοῦ (Πάτμος), 110, 119· Ζωγράφου (Ἅγ. Ὄρος), 224· Ζωοδόχου Πηγῆς (Πάτμος), 32, 59, 117, 122, 126· Θεοτόκου (Μῆλος), 339· Θεοτόκου Πετριτσιώτισσας (Βουλγαρία) 185· Ἰβήρων (Ἅγ. Ὄρος), 197· Καμαριώτισσας (Χάλκη), 191· Ὁδηγήτριας (Κρήτη), 114· Ὁδηγῶν (Κωνσταντινούπολη), 111· Ὁσίου Λουκᾶ (Βοιωτία), 286· Παναγίας Σπηλιανῆς (Νίσυρος), 235· Πανοικτίρμονος (Κωνσταντινούπολη), 185· Παντοκράτορος (Κωνσταντινούπολη), 191· Πούτνας (Ρουμανία), 186, 193, 195, 224, 234· Προδρόμου (Παλαιστίνη), 287· Σινᾶ, βλ. Σινᾶ· Σπονδῶν (Κώς), 333· Σταυρονικήτα (Ἅγ. Ὄρος), 119, 197, 285, 288 (κώδ.)· Τόπλα (Ἐρζεγοβίνη), 114· Ὑψηλοῦ (Λέσβος), 228· Χιλανδαρίου (Ἅγ. Ὄρος), 125· Χώρας (Kariye Camii, Κωνσταντινούπολη), 112
Μονρεάλε, 60, 63
Μόρατσα, 109
Μοσκ(χ)οβία, 230, 234, 339
Μόσχα, 18, 222, 228, 232, 233, 234, 345
Μοσχόπολη, 345
Μόσχος Λέος, ζωγράφος, 126
Μουσεῖα· Ashmolean (Ὀξφόρδη), 114· Βυζαντινό (Ἀθήνα), 117, 126, 193· Διακοσμητικῶν τεχνῶν (Βουδαπέστη), 114· Ἑρμιτάζ (Λένινγκραντ), 107, 108, 109· Καλῶν τεχνῶν (Τόκιο), 115· Kunsthistorisches (Βιέννη), 114, 117· Metropolitan (N. Ὑόρκη), 118· Μπενάκη (Ἀθήνα), 113, 115· Τέχνης (Βουκουρέστι), 194· Victoria and Albert (Λονδίνο), 197· Walters Art Gallery (Βαλτιμόρη), 121
Μουσοῦρος Μάρκος, 344
Μπαθᾶ οἰκογένεια, βλ. Βαθᾶς
Μπαλουκλής, βλ. Ζωοδόχος Πηγὴ
Μπαλτογιάννης Σ., συντηρητής, 117
Μπάρι, 11, 12, 116
Μπάτσκοβο (Βουλγαρία), 68
Μπιστρίτσα (Ρουμανία), 194
Μπρασόβ (Ρουμανία), 230
Μύκονος, 13
Μύρα, 12
Μυστρᾶς, 16· Μητρόπολη, 193· Παντάνασσα, 112
Μωάμεθ Β΄ Πορθητής, σουλτάνος, 339

N

Νάξος, 338, 340
Νεῖλος, ἡγούμενος Ἁγ. Ἰωάννου Ἀρταμίτη, 68
Νεκτάριος, μητροπολίτης Σάρδεων, 34, 222, 239
Νεκτάριος, μητροπολίτης Φιλιππουπόλεως, 199
Νεκτάριος Θωμαΐδ, ἡγούμενος, 194
Νεόφυτος, μητροπολίτης Ἄρτης, 346
Νεόφυτος Γριμάνης, μητροπολίτης Καρπάθου, 32
Νεόφυτος ΣΤ΄, πατριάρχης, 185, 187, 197, 199, 222, 228, 234, 235
Νίκαια, αὐτοκρατορία, 12, 335
Νικηφόρος Βοτανειάτης, αὐτοκράτωρ, 333
Νικηφόρος, ἐπίσκοπος Ζητουνίου, 231
Νικηφόρος Καλογερᾶς, ἡγούμενος, 229
Νικηφόρος ὁ Κρὴς (Χαρτοφύλαξ), ἡγούμενος καὶ ἐπίσκοπος Λαοδικείας, 32, 59, 69, 120, 221, 222, 227, 341, 345
Νικόλαος Γραμματικός, πατριάρχης, 336
Νικόλαος, μοναχός-γραφέας, 280, 282
Νικομήδεια, 196
Νίσυρος, 235
Νορμανδοί, 11, 12
Ντελούσας Ἰωάννης, ζωγράφος, 106

Ξ

Ξένος Ποθητός, 342
Ξενοφῶν, 344

O

Ὁμορφη Ἐκκλησία, ναός (Αἴγινα), 66
Ὀξφόρδη, 114, 289
Ὀρλάνδος Ἀναστάσιος, 25, 27, 28, 35, 57, 65

Π - P

Παΐσιος, πατριάρχης, 191
Παΐσιος Καραπατάς, ἱεροδιάκονος, 343
Πακουριανὸς Γρηγόριος, δομέστιχος, 185
Παλαιόκαπας Κωνσταντίνος, ζωγράφος, 123
Παλαιολογίνα Ἀσανίνα Μαρία, 186
Παλαιολογίνα Θεοδώρα, 34
Παλαιολογίνα Σοφία, 186
Παλαιολόγοι, 110, 114, 117, 119
Παλαιολόγος Ἀνδρόνικος Β΄, αὐτοκράτωρ, 333
Παλαιολόγος Ἀνδρόνικος Γ΄, αὐτοκράτωρ, 333
Παλαιολόγος Ἰωάννης, αὐτοκράτωρ, 337
Παλαιολόγος Μιχαὴλ Η΄, αὐτοκράτωρ, 333, 337
Παλαιστίνη, 287
Παλέρμο, 12
Παλλαδᾶς Ἱερεμίας, ζωγράφος, 106, 122, 123
Palmosa ἢ Πάτινο (= Πάτμος), 11, 338
Παμμακάριστος (Fetiye Camii), ναός (Κωνσταντινούπολη), 294
Παναγία, ναός (Στουντένιτσα), 293
Παναγία Ἐλεημονήτρια, ναός (Χώρα), 124, 127
Παναγία Καρυώνα, ναός (Ρόδος), 225
Παναγία Καστρινῶν, μετόχι (Κώς), 68
Παναγία τοῦ Φάρου, ναός (Κωνσταντινούπολη), 189, 191
Πανάγος, τεχνίτης, 223, 227
Παντάνασσα, βλ. Μυστρᾶς
Παπαδόπουλος Στ., 25
Παρθένιος, ἡγούμενος, 236
Παρθένιος Παγκώστας, ἡγούμενος, 32, 33, 67, 121
Παρθένιος Χατζῆκος, ἡγούμενος, 236
Παρίσι, 343, 345, 346, βλ. καὶ Βιβλιοθῆκες
Πατμιὰς Σχολή, 11, 13, 190, 235, 330, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345
Πατριαρχεῖο, 191, 196
Πατριαρχικὴ Ἀκαδημία (Κωνσταντινούπολη), 341
Παυσανίας, 344
Πελοπόννησος, 13, 105
Perry Charles, 13
Πέτς (Γιουγκοσλαβία), 227
Πετσενέγκοι, 11, 12
Πίνδαρος, 341, 344
Pinelli, ἐκδότες, 345
Πίος Β΄, πάπας, 338
Πλάτων, 329, 330, 343
Πλούταρχος, 344
Pococke R., 13
Πόλη, βλ. Κωνσταντινούπολη
Πολύγυρος, 108
Πόντος, 227
Πουλάκης Θεόδωρος, ζωγράφος, 106, 125, 126
Πούτνα (Putna), βλ. Μονὲς
Πρόκλος, 329, 330
Πρωτάτο, 294

P - R

Reggio (Ρήγιο), 19, 280, 282
Ρίτζος Ἀνδρέας, ζωγράφος, 106, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 127
Ρίτζος Νικόλαος, ζωγράφος, 115, 118, 122
Ρόδος, 12, 33, 61, 68, 224, 225, 338
Ρουμανία, 224, 234, 237
Ρουσώ Z.Z., 342
Ρωμανία, 186
Ρωμανὸς Μελωδός, 329
Ρώμη, 225, 280, 289, 341, 344
Ρωσία, 222, 229, 233, 235, 238, 338, 341

Σ - S

Σάββας, ἡγούμενος, 337
Σάββας, τεχνίτης, 223
Sabio, da, ἐκδότης, 345
Σάμος, 237
Σαμουήλ, πατριάρχης, 222, 228
Santa Maria Capua Vetere, ναός (Ἰταλία), 281
Σαντορίνη, 108, 234
Σαράγεβο, 117, 118, 121
Σάρδεις, 222
Σάρρος Ν., ἐκδότης, 345
Scarampa Lodovico, πατριάρχης Βενετίας, 338
Σεβάστεια, 222
Σεβῆρος Γαβριήλ, 346
Σέληνος (Κρήτη), 123
Σεράι (Ὀκτάτευχος), 287, 289
Σεραφεὶμ Α΄, πατριάρχης, 186, 196
Σικελία, 16, 126, 225, 283
Σικελοί, 12
Σιμπιού (Τρανσυλβανία), 224
Σινᾶ, 16, 113, 114, 194, 283, 293, 329, 332
Σινώπη, 227
Σίφνος, 108, 121
Σκορδίλης Ἐμμανουήλ, ἱερέας-ζωγράφος, 106, 124, 125
Σμυρνάκης Γεράσιμος, ἀρχιμανδρίτης, 107
Σμύρνη, 10, 12, 18, 222, 235, 236, 239, 340, 343
Σοπότσανη, 63, 109
Σούδα (Σουΐδα) Λεξικό, 344
Σουλεϊμὰν ὁ Μεγαλοπρεπής, 339
Σοῦτσος Ἰωάννης, 238
Σοῦτσ(ζ)ος Μιχαήλ, 187, 196, 222, 237, 238
Σοφία, κεντήτρια, 191, 200
Σοφιανὸς Νικόλαος, 346
Σοφοκλής, 329, 344
Σοφρωνία, μοναχή-κεντήτρια, 191
Spinelli, ἐκδότες, 345
Σπλίτ (Γιουγκοσλαβία), 126
Σποράδες, 343
Σταμάτης Χῖος, ζωγράφος, 106
Σταυρίδου Αἰκατερίνα, 113
Στέφανοι (Estienne) Ροβέρτος καὶ Ἑρρίκος, ἐκδότες, 345
Στέφανος Μεγάλος, 193, 195, 224
Στουντένιτσα, 293
Στρόβιλος, νησί, 332
Stroganof συλλογή, 188
Σύμη, 235
Σωφρόνιος, μητροπολίτης Εἰρηνουπόλεως, 222

T

Tafrali O., 195
Τάταροι, 337
Τζάνζης Νικόλαος, 13, 57
Τζανφουρνάρης Ἐμμανουήλ, ζωγράφος, 123
Τζαφούρης Νικόλαος, ζωγράφος, 106, 117
Τζαχάς, ἐμίρης, 12
Τζημούρης Ἀθανάσιος, τεχνίτης, 239
Τόκιο, βλ. Μουσεῖα
Τουρκία, 29
Τοῦρκοι, 10, 11, 12, 13, 33, 68, 105, 106, 192, 327, 332, 334, 336, 337, 338, 339
Τοῦρκοι Ὀθωμανοί, 13
Τοῦρκοι Σελτζοῦκοι, 11, 277
Τουρκοκρατία, 11, 13, 16, 20, 28, 69, 197, 223, 340, 346
Τρανσυλβανία, 18, 222, 224, 230, 231, 238
Τρίπολη (Μ. Ἀσία), 190
Τσάγερι (Γεωργία), 107
Τσιγαρίδας Εὐθ., 65
Τσίπροβατς (Γιουγκοσλαβία), 277, 237
Τσούκουλι (Γεωργία), 107

Y

Ὑπαπαντή (Ἀπάκουή τοῦ Μαλανδράκη), ναός (Πάτμος), 123
Ὑπουργεῖο Παιδείας, 34

U

Ucello P., ζωγράφος, 58

Φ

Φατούρου Κάντω, 25
Φίλιππος Αὔγουστος (Γαλλία), 12
Φίλιππος Γ΄ (Ἱσπανία), 339
Φλορού, κεντήτρια, 191
Φλωρεντία, 344, 345
Φράγκοι, 12, 68, 69, 186, 335
Φραγκοκρατία, 16
Φραγκφούρτη, 345
Φραντζῆς Μιχαλάκης, τεχνίτης, 223, 228
Φωκιανοῦ Ἄννα, 122
Φωτιάδης Δημήτριος (Καταρτζῆς), 346
Φώτιος, μητροπολίτης Κιέβου, 186

X

Χαϊδελβέργη, 345
Χαλέπι, 190
Χάλκη, 191
Χαλκοκονδύλης Δημήτριος, 344
Χάνδακας, βλ. Ἡράκλειο
Χανιά, 106, 122, 124, 339
Χατζηδάκης Μανόλης, 16, 29, 57, 58, 59, 66, 187
Χίος, 33, 343
Χρύσανθος, μητροπολίτης Λακεδαιμονίας καὶ Τριπολιτσᾶς, 196
Χρύσανθος, πρωτοσύγκελος, 239
Χρυσοχόος Θωμᾶς, τεχνίτης, 239
Χώρα (Πάτμος), 26, 29, 32, 33, 34, 57, 106, 118, 123, 124, 126, 225, 226, 336

Z

Zanetti, ἐκδότες, 345